COLLANA DI STUDI GIAPPONESI il canto / 2

Luca Capponcelli insegna Lingua e letteratura giapponese all'Università degli Studi di Catania. Si occupa di letteratura giapponese moderna, con riferimento all'innovazione dei canoni letterari e poetici giapponesi a partire dal tardo XIX secolo. Una parte rilevante delle sue pubblicazioni e della sua attività di ricerca è dedicata alle opere di poeti moderni come Yosano Akiko, Hagiwara Sakutarō e Ishikawa Takuboku.

xx,00 euro

ISBN 978-88-255-0763-8

CSG4 il canto/2

Yosano Akiko Midaregami

Aracne

COLLANA DI STUDI GIAPPONESI il canto / 2

Yosano Akiko

MIDAREGAMI

a cura di

Luca Capponcelli

Nel 1901 Yosano Akiko, giovanissima, pubblicò *Midaregami* (capelli scomposti), la sua prima raccolta di poesie *tanka*. Sfidando le convenzioni sociali e letterarie dell'epoca, i suoi versi univano fantasie romantiche e concretezza erotica, con immagini e una fraseologia senza precedenti. L'opera inaugurò il nuovo corso nella poesia giapponese moderna. Il volume presenta un'introduzione sul *tanka* e tre capitoli sulla poetica di *Midaregami* attraverso dati biografici, il contesto culturale, il tema dell'amore e la sensibilità estetica dell'*Art Nouveau*. Il quarto capitolo contiene la traduzione integrale della raccolta, seguita da una sezione di commenti ai *tanka*.

COLLANA DI STUDI GIAPPONESI

IL CANTO

La Collana di Studi Giapponesi raccoglie manuali, opere di saggistica e traduzioni con cui diffondere lo studio e la riflessione su diversi aspetti della cultura giapponese di ogni epoca. La Collana si articola in quattro Sezioni (Ricerche, Migaku, Il Ponte, Il Canto). I testi presentati all'interno della Collana sono sottoposti a una procedura anonima di referaggio.

La Sezione *Il Canto* (dal termine giapponese *uta*, che significa "poesia", "canto") raccoglie traduzioni ed edizioni critiche di testi poetici prodotti in Giappone dall'VIII secolo ai nostri giorni. Le opere selezionate per la Sezione si prefiggono di offrire una puntuale ed esaustiva sintesi della versificazione dei più importanti autori e dei principali generi poetici del paese.

Yosano Akiko

Midaregami

a cura di
Luca Capponcelli

A Naomi e Lidia

Indice

Avvertenza

La presente traduzione è stata condotta basandosi sull'edizione originale di Yosano Akiko, *Midaregami*, Tokyo Shinshisha, 1901 e sulle edizioni critiche a cura di Satake Kazuhiko, *Zenshaku Midaregami kenkyū*, Yūhōdō, Tokyo, 1957, e Itsumi Kumi, *Midaregami zenshaku*, Ōfūsha, Tokyo, 1978.

La trascrizione e la traduzione dei *tanka* è stata eseguita disponendo il testo come nell'originale giapponese, cioè senza una suddivisione dei versi in stanza superiore e inferiore. Commenti e annotazioni sono stati aggiunti solo ai *tanka* per cui è utile un supplemento di informazioni su circostanze in cui furono composti o scelte stilistiche di Yosano Akiko. I *tanka* contrassegnati dall'asterisco * sono commentati nel capitolo successivo alla raccolta poetica.

Il sistema di traslitterazione impiegato è lo Hepburn, secondo cui le vocali vanno pronunciate come in italiano e le consonanti come in inglese. Si noti in particolare che:
ch è un'affricata equivalente alla «c» dolce dell'italiano e va letta come in «ceci» o «cesto»; *g* è velare e *gi*, *ge* vanno lette «ghi», «ghe» come in «ghiro» o «ghepardo»; *j* è sempre dolce, come in «gelato»; *h* è sempre aspirata; *sh* è una fricativa e va letta come la «sc» di «sciare», «scendere»; *s* è una fricativa sorda come in «sala», «sasso»; *u* nelle sillabe *su* e *tsu* è quasi muta; *y* si pronuncia «i» come in «ieri», «iodio»; *w* è come la «u» semivocalica e va letta come i dittonghi italiani che iniziano con u, per esempio «questo»; le vocali che presentano il segno diacritico *macron* come *ō*, *ū*, vanno lette prolungandone il suono, ma senza raddoppiarlo.

I nomi di persona sono trascritti all'uso giapponese con il cognome che precede il nome.

Introduzione: dal *waka* al *tanka* moderno

Nella lingua giapponese il termine *uta* (歌 o 唄) può significare canto, canzone o poesia, ma nell'ambito della poesia classica è usato anche come sinonimo di *waka*. La definizione canonica di *waka* si rifà al senso dei sinogrammi *wa* (和 da 大和 Yamato) e *ka* o *uta*, (歌, canto, poesia) e indica la poesia in lingua giapponese, distinta dal genere poetico in auge presso le antiche corti di epoca Nara ed Heian, chiamato *kanshi* (漢詩, poesia scritta in cinese). In virtù di questa distinzione, l'accezione più ampia di *waka* include una varietà di schemi metrici in cui il ritmo si basa sull'alternanza tra versi di 5 e 7 sillabe o, più precisamente, morae[1]. Il *tanka* (poesia breve) è uno di questi schemi metrici, composto generalmente da stanze divise in 5-7-5 e 7-7 morae. Oltre

[1] La mora costituisce l'unità fonetica che determina quantitativamente la sillaba. Nella metrica giapponese sono prese in considerazione solo le sillabe con una mora. Per esempio, la parola koi (こい amore), che secondo i criteri della lingua italiana potrebbe costituire un nucleo sillabico come *voi*, *poi*, *dei*, in giapponese vedrà le sue componenti vocaliche scomposte in *ko* / *i*, formando due morae. Lo stesso principio vale per gli allungamenti vocalici, frequenti nella fonologia giapponese, generalmente resi in alfabeto dal segno diacritico *macron*. Per esempio, *yūgure* （ゆうぐれ crepuscolo), similmente a quanto avverrebbe per la sequenza eterosillabica dello iato in italiano (poeta, baule, paese), sarà scandito nella sequenza *yu*/*u*/*gu*/*re*. Allo stesso modo, anche le geminazioni consonantiche, rese graficamente dal segno hiragana っ (*tsu*), contano come unità moraica, quindi *kappa* (かっぱ, folletto delle acque) va scomposto nelle tre unità *ka* (か) / *tsu* (つ) / *pa* (ぱ).

Queste unità isocroniche sono alla base del ritmo della poesia giapponese, alternandosi in versi di cinque e sette morae. In giapponese il ritmo derivante da quest'alternanza è definito *shichi go chō* (ritmo sette cinque) oppure *go shichi chō* (ritmo cinque sette), e caratterizza la poesia giapponese sin dalle prime raccolte antologiche. La distinzione tra i due impianti ritmici si basa sulla posizione di cesura della prima strofa (句 *ku*). Se questa avviene su un verso dispari, per esempio il primo o il terzo, si avrà un ritmo *shichi go chō*. Se avviene invece su un verso pari, l'impianto ritmico è *go shichi chō*.

Fatta eccezione per il *Man'yōshū,* che da questo punto di vista presenta una maggiore varietà prosodica, si può affermare che il ritmo *shichi go chō* sia stato a lungo considerato quello che conferisce maggiore eleganza alla musicalità della lingua giapponese e si trova

al *tanka* esiste il *chōka* (poesia lunga), in cui l'alternanza di 5-7 morae si ripete almeno tre volte fino a quella conclusiva di 7-7. Altre varietà di schema sono il *sedōka*, composta da due terzine di 5-7-7, e la *bussokusekika* (poesia delle orme del Buddha) che adotta lo schema 5-7-5-7-7-7. Questi ultimi due sono presenti nella più antica raccolta poetica pervenutaci, il *Man'yōshū* (Raccolta delle diecimila foglie, 759 d.C. ca.), ma non furono più praticati già dal periodo Heian.

Nel *Man'yōshū*, su circa 4500 poesie, sono 4207 quelli che adottano la struttura metrica del *tanka*. La seconda raccolta poetica più antica e prima antologia imperiale, il *Kokin waka shū* (Raccolta di poesie giapponesi antiche e moderne, 905 d.C.), è quasi interamente composta da *tanka*[2]. Da allora sono state compilate ventuno antologie su editto imperiale, l'ultima delle quali fu lo *Shinshoku kokin waka shū* (Nuova collezione di poesie giapponesi antiche e moderne, 1439), promossa dall'imperatore Go Hanazono (1419-1471). Queste raccolte riunivano i migliori componimenti poetici secondo i gusti e i canoni delle rispettive epoche e in tutte le antologie il *waka* (o *tanka*) ha una posizione di rilievo.

Per molti secoli i canoni poetici del *Kokin waka shū* rappresentarono un modello insuperabile. Tra le ultime antologie composte sotto gli auspici imperiali, l'ottava raccolta *Shin kokin waka shū* (Nuova raccolta di poesie giapponesi antiche e moderne, 1205) fu quella più ammirata per le qualità estetiche dei suoi

nella quasi totalità delle poesie a partire dal *Kokin waka shū*, nelle opere in prosa epica come lo *Heike mongatari,* ed è stato adottato anche da importanti poeti moderni a partire dal tardo XIX secolo, quando diverse sperimentazioni miravano al superamento della prosodia e dello schema metrico tradizionale. Per esempio, questo ritmo si ritrova nei poemi in versi liberi di Shimazaki Tōson, nella celebre poesia contro la guerra russo-giapponese di Yosano Akiko, *Kimi shinitamō koto nakare* (per favore non morire). La ritmica *go shichi chō*, ricorrente in canti riportati in alcune fonti arcaiche e nei canti più antichi del *Man'yōshū*, divenne invece sempre meno frequente.

[2] La traduzione in italiano del *Kokin waka shū,* a cura di Sagiyama Ikuko, è corredata di note e di una sezione introduttiva che chiarisce dettagliatamente il contesto storico e culturale dell'epoca, gli espedienti tecnici del *waka* e i suoi canoni estetici (Sagiyama, 2000).

versi che coniugavano l'imitazione di canoni ormai centenari con l'abilità tecnica nell'esplorare nuove possibilità espressive attraverso gli espedienti tradizionali come l'allusione ai classici, i giochi di parole e la forza simbolica delle parole. Nei secoli successivi, il comporre *waka* avrebbe implicato venerazione e imitazione dell'estetica classica. Prevalse così una tendenza conservatrice, poco incline all'esplorazione di nuovi effetti estetici.

Al prestigio del *waka* contribuì anche la raccolta privata *Ogura hyakunin isshu* (Raccolta di una poesia per cento poeti, 1237?), che ha goduto di una reputazione comparabile alle grandi antologie imperiali. La compilazione è attribuita a Fujiwara no Teika (o Sadaie, 1162-1241), autorevole poeta e letterato di inizio era Kamakura. Alcuni sue poesie erano state incluse nello *Shin kokin waka shū*, alla cui compilazione aveva preso parte.

L'*Ogura hyakunin isshu* riunisce, come una sorta di storia concisa della poesia dalle origini, componimenti di diverse epoche che il compilatore aveva scelto come più rappresentativi. Insieme allo *Ise monogatari* e al *Genji monogatari*, questa raccolta fu tra quelle che ebbe maggior diffusione anche al di fuori del mondo di corte. In era Edo (1603-1868) famosi autori di *Ukiyo–e* come Toyokuni, Kuniyoshi e Hiroshige si cimentarono nella rappresentazione delle poesie dello *Hyakunin isshu* nelle loro stampe. Nel XVIII secolo l'antologia si diffuse anche attraverso un gioco chiamato *uta karuta*, ispirato al gioco praticato con le conchiglie (*kai awase*). Lo *uta karuta* consisteva nell'individuare prima dell'avversario la carta contente la stanza inferiore del *waka* che un giudice di gara aveva declamato solo fino alla prima strofa.

Le carte da gioco, probabilmente conosciute attraverso i mercanti e marinai portoghesi (*karuta* deriverebbe dal portoghese *carta*) favorirono la diffusione dell'opera superando le normali barriere sociali, culturali e di genere. Conosciuto da aristocratici, uomini d'arme, mercanti, donne di varia estrazione sociale e età, il gioco delle *uta karuta* traghettò il *waka* dall'*élite* di corte alla

società civile e ancora oggi costituisce un momento di frequentazione ludica della poesia, connessa in particolare alle festività di Capodanno. Le celebrazioni del nuovo anno fanno da sfondo a un altro momento di congiunzione tra la vita di corte e la società civile come il rituale dello *Utakai hajime* (incontro poetico di Capodanno). Questa tradizione pare esser iniziata nel 951 d.C., quando l'imperatore Murakami istituì un cerimoniale chiamato *Utakai shiki* (Cerimonia del canto delle poesie). Altre testimonianze provengono da fonti del XIII secolo come il diario di Fujiwara no Teika, in cui è annotata l'esecuzione della cerimonia il 13 gennaio 1202. Nel diario di Hamuro Akitomo invece si riporta la celebrazione dello *utakai shiki* nel 17 gennaio 1248 e nello *Azuma Kagami* è scritto che la cerimonia fu eseguita il 16 gennaio 1261 (Philomène, 1983, pp. 2-3). Da queste testimonianze si ha l'impressione che l'usanza di declamare poesie nella cornice di un cerimoniale augurale dell'anno nuovo fosse ormai consolidata. Nei secoli successivi, anche nei periodi caratterizzati da scenari politici incerti, la tradizione non fu interrotta. Con la restaurazione Meiji (1868), questo aspetto della vita di corte ricevette nuovo impulso e fu nuovamente ufficializzato nel 1871 con l'istituzione dell'Ufficio Imperiale della Poesia denominato *Outadokoro*[3]. Nel 1879 furono sollecitati anche i contributi della gente comune al rituale: qualsiasi suddito poteva inviare un suo *waka* all'Ufficio Imperiale della Poesia, che avrebbe scelto i migliori da declamare in occasione della celebrazione del nuovo anno. In tal modo il *waka*, per lungo tempo confinato nel mondo di corte, sperimentò un graduale processo di partecipazione trasversale ai vari gruppi sociali. Ancora oggi viene data lettura dei migliori componimenti inviati dai cittadini, su un tema proposto dalla famiglia imperiale.

In epoca Meiji (1868-1912), l'Ufficio Imperiale della Poesia rivestì un ruolo importante anche nell'orientamento dei canoni estetici del *waka*, dando origine a una vera e propria scuola chiamata

[3] Il cerimoniale fu chiamato ufficialmente con il nome attuale *Utakai Hajime* (primo cerimoniale di canto delle poesie) solo nel 1926.

Outadokoro ha, particolarmente ossequiosa verso la tradizione del *Kokin waka shū*, che ebbe trai suoi esponenti più rappresentativi Takazaki Masakaze e Saisho Atsuko[4]. Ma nell'ultimo decennio del XIX secolo sorsero numerosi gruppi poetici che rappresentavano l'istanza di rinnovamento e l'insoddisfazione verso la poetica del *waka* imprigionata dalle sue stesse convenzioni. Questa ricerca fu parzialmente amplificata dall'incontro con la poetica occidentale, avvenuto attraverso le traduzioni di Mori Ōgai nella raccolta *Omokage* (Vestigia, 1889) che includeva poesie di Byron, Goethe, Haine, stimolando l'interesse verso nuove sperimentazioni non solo nel campo della poesia in versi liberi, ma anche nelle forme predefinite del *waka*. Non a caso, il primo a promuovere il rinnovamento del *waka* fu il poeta Ochiai Naobumi, che aveva collaborato con Mori Ōgai alla stesura di *Omokage* e con lui aveva fondato la *Shinseisha* (Società delle nuove voci) nel 1889. Nel 1893 Naobumi fondò la *Asaka sha*, a cui parteciparono molti giovani e promettenti poeti, tra cui Yosano Tekkan. Un'altra scuola che aveva un ruolo di rilievo nel panorama poetico dell'epoca era il *Chikuhaku kai*, fondato nel 1898 da Sasaki Hirotsuna (nome d'arte *Chikuhaku*) e suo figlio Nobutsuna, che diede vita alla rivista *Kokoro no hana* (i fiori del cuore). L'anno seguente Yosano Tekkan fondò la società della nuova poesia (*Shinshisha*) che aveva come organo la rivista *Myōjō* (Venere , o stella del mattino). Questa rivista divenne presto un riferimento importantissimo per il romanticismo poetico giapponese e continuò a rappresentare una realtà d'avanguardia fino al 1908, quando cessò le pubblicazioni dopo una fase di declino

[4] Takasaki Masakaze 高崎正風 (1836-1912), poeta e funzionario presso la corte Meiji, nacque a Kagoshima, figlio primogenito del samurai Atsuyasu che commise *seppuku* in seguito al suo coinvolgimento in una lotta interna al clan Shimazu. Masakaze fu esiliato e poi riammesso a Kagoshima nel 1871, dove prestò servizio come ufficiale governativo. Servì l'imperatore come consigliere di corte e dal 1888 al 1912 fu posto a capo dello *Outadokoro*.

Saisho Atsuko 税所敦子 (1825-1900), poetessa, nativa di Kyōto, sposò Saisho Atsuyuki, funzionario del clan di Satsuma e si stabilì a Kagoshima. Dopo la morte del marito e in seguito alla restaurazione Meiji, servì come dama di corte la famiglia imperiale e fu un membro importante dello *Outadokoro*.

dovuta in parte alle difficoltà economiche e in parte alla crescente popolarità del naturalismo letterario giapponese. Un altro movimento poetico che si interessò del rinnovamento della poesia tradizionale giapponese fu quello promosso da Masaoka Shiki, famoso come riformatore dello *haiku*, ma che si interessò anche al *tanka* applicandovi il concetto di *shasei* (disegno dal vero)[5], ridefinendo così le modalità di percezione del mondo esterno in poesia, non più mediato dalle convenzioni tradizionali, ma dalla fedele osservazione della realtà. Il gruppo che si formò intorno a Masaoka Shiki fu chiamato *Negishi tanka kai* (società poetica Negishi), e probabilmente da allora il termine *tanka* cominciò a essere usato per indicare la poesia moderna che adottava la stessa struttura del *waka* tradizionale, ma se ne discostava per l'assenza del *dai* (tema) e delle convenzioni retoriche classicheggianti.

Lo *Outadokoroha* fu il principale bersaglio delle critiche da parte dei poeti che intendevano rappresentare l'istanza di rinnovamento dei canoni estetici della lirica giapponese. Yosano Tekkan fu tra quelli che si distinsero per la veemenza dei toni. In un suo saggio, *Bōkoku no ne* (Suoni rovinosi per il Paese, 1894), scritto quando aveva appena ventun anni, affermava:

> Ci sono persone che sostengono di voler abolire la prostituzione, altri di voler proibire il consumo di alcolici. Come mai, allora, nessuno ancora sostiene l'abolizione del *waka* contemporaneo? Le mie parole possono sembrare forti, ma non sono esagerate. Indulgere negli alcolici o nei piaceri del sesso danneggia il corpo in modo visibile. Indulgere in un certo tipo di poesie corrompe l'animo e quel veleno passa inosservato. Laddove i primi possono portare a perdere la vita, il secondo può condurre l'intera nazione al collasso.[…] Così come il sesso e gli alcolici non sono in sé nocivi, ma lo diventano quando se ne abusa, anche il *waka* in sé non è dannoso per il Paese, ma lo è il modo in cui è corrotto da un certo stile poetico (Noda, 1968, p. 230).

Dalla critica di Tekkan, emerge che il tema del rinnovamento della poetica giapponese è anche una questione nazionale, ma le sue parole chiariscono anche a quale concezione della poesia

[5] Mutuato dalla pittura in stile occidentale praticata in Giappone (*yōga*).

fosse ispirato. Il motivo per cui Tekkan considerava dannoso lo stile poetico del *waka* contemporaneo è chiarito in questa frase:

> I grandi uomini, con ogni soffio del loro respiro, inalano ed espirano l'universo e, dotati di grande animo, lo cantano. Questo è anche il mio canto. In poesia ci sono i maestri, talvolta posso apprendere da loro la forma della poesia, ma per quanto riguarda lo spirito della poesia, per me è l'unione con l'universo [...] i poeti contemporanei non hanno questa visione. Loro imitano gli antichi, competono nelle tecniche di imitazione e con l'imitazione concluderanno la loro vita (Noda, 1968, 231).

Tekkan definisce la poetica dello *Outadokoro* come espressione di una passione imitata dal *Kokin waka shū*, dallo *Ise monogatari* e dallo *Hyakunin isshu.* I termini di questa polemica riflettono la convergenza di universalismo, individualismo e nazionalismo, tutti tratti presenti nel romanticismo giapponese di fine Ottocento. Per quanto riguarda lo spirito nazionalista, non si può ignorare il ruolo attribuito al *waka* dalle autorità imperiali come fattore unificante e funzionale alla creazione di una coscienza nazionale. Tekkan, di riflesso, associa l'insoddisfazione verso il manierismo poetico dello *Outadokoro* al rischio di un declino morale della nazione. Il suo richiamo ai valori virili del *Man'yōshū,* contrapposto al *Kokin waka shū* come espressione di un'estetica effeminata, enfatizza la connotazione peggiorativa dell'elemento femminile come sinonimo di fragilità, superficialità e artificiosità. Questa prospettiva si inserisce perfettamente nel dibattito identitario nazionale di quegli anni. Le metafore di genere hanno avuto un ruolo importante nella definizione del canone letterario e delle convenzioni estetiche in Giappone. Per esempio, nel caso della letteratura di epoca Heian, non può essere trascurato il dibattito sulle convenzioni stilistiche della produzione poetica e diaristica femminile e sull'ipotesi di un ruolo prescrittivo avuto dal *Tosa Nikki* (935 d.C.) di Ki no Tsurayuki, caratterizzato da un'impostura di genere dell'Io narrante[6]. A partire

[6] Il *Tosa nikki* (Diario di Tosa, 935 d.C) è la cronaca in forma anonima di un viaggio dall'isola di Tosa alla capitale Heian ed è la più antica opera in prosa e capostipite del genere diaristico (*nikki*) che fiorì dal tardo X secolo. Tsurayuki fa iniziare il suo diario

dalla scuola nativista del XVIII secolo, la biforcazione tra mascolinità e femminilità interessa anche il processo di costruzione identitaria nazionale. Kamo no Mabuchi (1697-1769) individuò nello stile mascolino *masurao* (大丈夫 o 益荒男, schietto, virile) del *Man'yōshū* lo spirito autentico della poesia e della cultura giapponese[7], contribuendo non poco all'associazione della produzione poetica di epoca Heian con la categoria del *taoyame* (手弱女 grazia femminile), come allontanamento da questo ideale. Motoori Norinaga (1730-1801), viceversa, individua nelle opere di epoca Heian come il *Kokin waka shū* e il *Genji monogatari* l'incarnazione del *makoto no kokoro* (真実の心 autenticità delle

con la frase: «ho sentito dire che i diari sono scritti dagli uomini, tuttavia pure essendo io donna, voglio provare a scriverne uno», («*Otoko mo sunaru niki to iu mono o onna mo shite mimu tote suru nari*», in Matsumura, 1973, p. 28. Per la traduzione italiana, qui si è fatto riferimento a Scalise,1966, p. 135). L'autore si presenta ai lettori come una donna che scrive nella lingua vernacolare giapponese, senza ricorrere al cinese convenzionalmente usato dagli uomini. La critica tradizionale non ha ignorato l'ambiguità di genere tra autore e Io narrante, ma la tendenza dominante è stata quella di ridimensionarla. Rivelare sentimenti come la nostalgia per la capitale, la paura di imbattersi nei pirati e il dolore per la scomparsa della figlia, evento che fa da sfondo al viaggio da Tosa a Heian, sarebbe stato indecoroso per un funzionario imperiale, mentre il camuffamento di genere avrebbe permesso a Tsurayuki maggiore libertà dalle convenzioni linguistiche e stilistiche della produzione diaristica maschile in cinese. Studi più recenti hanno proposto il superamento di una concezione monolitica e binaria di mascolinità e femminilità nel discorso letterario di epoca Heian, rigettando la semplice identificazione del *kana* con la scrittura femminile. Per esempio Lynne K. Miyake, basandosi su un'attenta analisi testuale, sostiene che la presenza femminile dell'Io narrante costituisce la prospettiva di base del *Tosa nikki*, ma l'opera presenta anche parti di testo che possono essere riferite, per lessico e scelte ortografiche, ai personaggi maschili che prendono parte al viaggio. (Miyake, 1996, pp. 62-64). Tuttavia è innegabile che nella gran parte della critica la tendenza sia quella di produrre ipotesi sull'espediente narrativo di Tsurayuki che riconducono alla distinzione tra attitudini linguistiche e ortografiche (scrittura in *kanbun* o *kana*), o scelte tematiche (trattazione di argomenti pubblici o privati), associandole convenzionalmente al genere maschile o femminile. Inoltre, la stessa dissonanza tra la forma diaristica, che dovrebbe trattare avvenimenti reali, e il travestimento identitario dell'autore che invece proietta l'opera nel campo della finzione narrativa, sembra preparare la strada a un'ulteriore convenzione di genere, cioè la finzione nella letteratura femminile, contrapposta al realismo maschile. Il *Tosa nikki* rappresenta, pertanto, un modello letterario in cui l'identità di genere si pone come una questione di *performance* letteraria e linguistica, sia a livello diegetico che stilistico, sganciata dall'identità sessuale dell'autore.

[7] «Il regno di Yamato è la terra del *masurao*. Nei tempi antichi anche le donne coltivavano questo spirito, Perciò, è anche l'essenza della poesia del *Man'yōshū*», Kamo no Mabuchi, *Niimanabi* (Sasaki, 1932, p. 311).

emozioni), tratto distintivo della poetica giapponese che Norinaga descrive nei termini di eleganza, *miyabiyaka*, e femminilità, *memeshisa* (Ōno,1968, p. 151).

Negli anni della modernizzazione il dibattito sulla perifericità geografica e culturale del Giappone e sul ruolo della classe dirigente nel confronto con le potenze occidentali si nutre ancora delle metafore di genere, in particolare quando la critica è rivolta a personalità di spicco del panorama politico e ai funzionari Meiji, la cui adozione dei costumi occidentali come le feste di ballo del Rokumeikan o l'abbigliamento stile *dandy* vittoriano, erano derise come goffa imitazione, espressione della colonizzazione culturale del Paese e, implicitamente, effeminazione del paese. A questa degenerazione si contrapponeva il movimento dei *sōshi* (壮士, giovani intrepidi), che si richiamavano al mito di una mascolinità austera ed eroica, idealmente erede dei *samurai*[8].

Tekkan argomenta le sue critiche prendendo in esame alcuni componimenti dei più affermati autori di *waka* del tempo, membri o vicini allo *Outadokoro-ha*. Il suo giudizio sui versi di Takasaki Masakaze e di altri poeti della scuola imperiale è severo e vuole evidenziare il manierismo di temi come l'amore e le stagioni. Dopo aver postulato l'essenza del *waka* come atto di comunione con l'universo, Tekkan distingue tra grandi maestri e imitatori, denunciando che nel Giappone contemporaneo esistono solo poeti che considerano indegna la poesia che non venera i classici a partire dal *Kokin waka shū* (Noda, 1968, p. 231).

L'imitazione della poetica delle antologie imperiali, secondo Tekkan, riduceva l'esistenza del *waka* a una mera esercitazione stilistica, senza forza vitale e ispirazione. Alla poetica del *Kokin waka shū* contrapponeva un ritorno alla lirica del *Man'yōshū* nel senso di riscoperta dell'autentico spirito mascolino (*masurao*) del Paese. Tekkan attuò questo suo proposito attraverso la produzione

[8] Sul ricorso alle metafore di genere nel dibattito sull'identità nazionale si vedano *The Gender of Nationalism: Competing Masculinities in Meiji Japan* (Karlin, 2002) e il saggio di Ueno Chizuko *In the Femine Guise: a Trap of Reverse Orientalism* (Calichman, 2005). Per le metafore di genere nel processo di definizione del canone letterario giapponese nella modernità, si veda Yoda, 2004.

di *tanka* dagli accesi toni nazionalistici che gli valsero la fama di poeta della tigre e della spada, con riferimento a certi componimenti riuniti nella raccolta *Tōzai nanboku* (Est, Ovest, Sud, Nord, 1896). Sarà l'esperienza del *Myōjō* e l'interazione con le poetesse Shō Akiko (Yosano Akiko, con cui si sposò nel 1901) e Yamakawa Tomiko a stimolarlo verso l'esplorazione di altri orizzonti della poetica romantica, attenuandone i toni patriottici.

Le preoccupazioni di Tekkan erano condivise anche da altri poeti, per esempio Masaoka Shiki, che nel 1897 scrisse una serie di 10 lettere dirette al mondo poetico dell'epoca, intitolate appunto *Uta yomi ni atauru sho* (lettere ai poeti) che contribuì di fatto alla costruzione di un nuovo scenario nel panorama poetico giapponese, caratterizzato dal dualismo tra quella che i riformatori chiamavano *kyūha* (vecchia scuola del *waka*) dello *Outadokoro* rispetto alla *shinpa* (nuova scuola del *tanka*) in cui si identificavano.

All'evoluzione verso il *tanka* moderno contribuirono alcune figure di rilievo che, anche se da prospettive differenti, aspiravano alla sua modernizzazione e legittimazione letteraria.

Così giovani poetesse e poeti crearono le premesse per la sopravvivenza del *tanka*, non affatto scontata in un periodo di repentini cambiamenti politici, sociali e letterari. Si possono individuare quindi nel *tanka* moderno diverse anime che in parte riflettono le principali correnti letterarie sulla scena giapponese dell'epoca.

Tra queste, Yosano Akiko: la sua prima raccolta *Midaregami* (capelli scomposti, 1901) ebbe un impatto notevole sul mondo letterario per il modo in cui incarnò nel *tanka* lo spirito romantico moderno, unendo a un delicato cromatismo un gamma di immagini e fraseologia inedite, in cui la celebrazione dell'amore spirituale e fisico dal punto di vista femminile occupa un posto di rilievo. Si è già citato Masaoka Shiki e l'idea di realismo condensata nel concetto di *shasei* come scoperta del mondo esterno. Per un certo periodo le sue idee furono oscurate dalla popolarità della scuola *Myōjō*, ma trassero nuova linfa con la nascita del gruppo

Araragi, a cui aderirono Saitō Mokichi, di professione psichiatra, e Shaku Chōkū, nome d'arte dell'etnografo e classicista Orikuchi Shinobu, che interpretarono attraverso il realismo delle descrizioni della natura la nuova sensibilità moderna. Un altro grande protagonista del *tanka* moderno nel tardo periodo Meiji fu Ishikawa Takuboku. Sebbene formatosi proprio negli ambienti del *Myōjō*, Takuboku colse gli stimoli provenienti dalle teorie del naturalismo letterario giapponese, da cui si distinse però per l'interesse nella critica sociale e la ricerca di un rapporto tra letteratura e società che ormai non apparteneva più al registro naturalista in Giappone, sempre più proiettato verso il soggettivismo e il sentimentalismo. Il romanzo *Futon* di Tayama Katai, inaugurò una nuova tendenza nel panorama letterario giapponese, culminata nel romanzo dell'Io (*shishōsetsu*) che avrebbe dominato la scena qualche anno dopo[9].

In parte per effetto delle critiche di Tekkan e Masaoka Shiki, gradualmente la parola *tanka* cominciò a essere identificata come interpretazione moderna della forma poetica 5, 7, 5, 7, 7 contrapposta al *waka*, assimilato alla tradizione poetica e alla vecchia scuola dell'Ufficio imperiale. In realtà, nessuno dei poeti citati utilizzò intenzionalmente questo termine in sostituzione o contrapposizione al *waka*. Tekkan riccorreva al termine *tanshi* (短詩 poesia breve), Akiko usava il più generico *uta*, lo stesso Shiki nei suoi trattati non usa specificamente *tanka* con questa accezione, fatta eccezione per il nome del gruppo da lui creato, *Negishi tanka kai*.

Oggi *waka* (o *yamato uta*, poesia giapponese) e *tanka* (poesia breve) nella loro accezione più vasta sono ancora sinonimi di un genere poetico che da oltre un millennio continua a rappresentare l'essenza della lirica giapponese. Tuttavia, non si può dire che non esista una distinzione tra i due termini, in particolare quando si presenta il problema della collocazione nel canone letterario dei

[9] Sull'argomento si segnalano due recenti pubblicazioni di Luisa Bienati sul romanzo *Futon* di Tayama Katai (Bienati, 2015a) e sul suo saggio teorico *Rokotsunaru Byōsha* (Bienati, 2015b).

componimenti dei poeti di epoca moderna, come Tekkan, Akiko, Shiki, Takuboku e altri protagonisti degli anni successivi.

A consolidare questa connotazione del termine *tanka* nell'accezione di *tanka* moderno ha contribuito in parte anche la critica letteraria. Già nel 1908, Kubota Utsubo (1877-1967) poeta, studioso e docente di letteratura giapponese all'università Waseda negli anni '20, pubblicò un volume dal titolo *Shinpa tanka hyōshaku* (commentario sulla nuova scuola del *tanka*) in cui riuniva i componimenti di membri del gruppo *Shinshisha*, tra cui Tekkan e Akiko, e allievi di Ochiai Naobumi, come Kaneko Kun'en e Onoe Saishū (Kubota, 1908). Questa tendenza si può ravvisare anche in alcune importanti opere a carattere enciclopedico sulla storia della letteratura giapponese. Per esempio, nell'opera che riunisce gli scritti dello studioso Shimazu Tadao si distingue tra una storia del *waka* (*Waka shi*, volumi VII e VIII) e storia del *tanka* moderno (*Kindai tanka shi*, vol. IX) tracciando così una linea di confine tra *waka* e *tanka* moderno che si colloca negli anni in cui fioriscono i gruppi impegnati nel processo di rinnovamento in epoca Meiji (Shimazu, 2003-2013). Lo stesso Shimazu segnala che originariamente aveva pensato a un solo volume sulla storia del *waka* che includesse anche una sezione sul *tanka* moderno, ma sostiene anche che, così come il *renga*, il *kyōka*, lo *haiku* e il *senryū* sono generi autonomi derivanti dal *waka,* anche il *tanka* moderno può essere considerato come un genere autonomo evolutosi dal *waka*. La stessa scelta si può vedere anche nella raccolta curata da Shinma Shin'ichi, altro illustre studioso di poesia giapponese moderna, che nel 1973 ha curato il volume LV della serie *Nihon bungaku taikei* della casa editrice Kadokawa shoten, intitolato *Kindai tanka shū* (raccolta di *tanka* moderni).

I due termini *waka* e *tanka* sono in sostanza sinonimi. Tuttavia, nell'uso comune si tende a chiamare *tanka* o *kindai tanka* i componimenti che, pur seguendo lo schema metrico delle 5, 7, 5, 7, 7 morae, presentano un allontanamento dai canoni convenzio-

nali del *waka* classico, fenomeno che comincia a diventare ricorrente dal tardo XIX secolo. Pertanto, seguendo l'uso comune, le poesie incluse nella raccolta *Midaregami*, sia per le numerose innovazioni in ambito tematico e fraseologico, sia perché espressione tra le più riuscite di quel movimento di rinnovamento della poesia giapponese, in questo volume saranno chiamati *tanka.*

Capitolo I

Yosano Akiko: da *Sakai* a *Midaregami*

1.1. L'infanzia e l'esordio a Sakai

Yosano Akiko nacque il 7 dicembre 1878 da una famiglia di mercanti di dolciumi giapponesi della città di Sakai, vicino Ōsaka[1]. Crebbe in un contesto dalle tradizioni patriarcali ben salde, dove l'attività commerciale impegnava tutti i membri della famiglia. Terza figlia femmina, nacque quando gli affari di famiglia non erano molto floridi e i suoi genitori la affidarono inizialmente alle cure di una zia. Tornò ad abitare con i suoi genitori dall'età di tre anni.

Nonostante le rigide convenzioni sociali prevedessero per le ragazze un percorso educativo orientato al sostegno dell'organizzazione familiare, Akiko sin da piccola mostrò un'attitudine allo studio che fu incoraggiata dai suoi genitori. A nove anni fu iscritta a una scuola privata di studi cinesi e cominciò a studiare il *koto* e lo *shamisen*. Nel 1890 conseguì il diploma alla scuola femminile del distretto di Sakai. Le scuole femminili, *jogakkō*, erano state istituite in tutto il paese dal governo Meiji a partire dal 1870. Il tipo di educazione prevista era funzionale al ruolo della donna nella sfera domestica, che sarà poi riassunto nello slogan

[1] Il suo vero nome da nubile era Hō Shiyō (鳳志よう), ma sin dal suo esordio adottò più nomi di penna come Hō Shōshū (鳳小舟), Hō Shō (鳳晶) e Akiko (晶子). Dopo il matrimonio con il poeta Yosano Tekkan, avrebbe firmato le sue opere come Yosano Akiko. In queste pagine, per comodità, si utilizzerà il nome Akiko anche quando ci riferisce a periodi anteriori all'adozione del nuovo nome da parte della poetessa.

nazionale *ryōsaikenbo* (brava moglie, saggia madre). Pertanto le principali discipline di studio erano l'arte del cucito, l'economia domestica e i principi di etica. L'insoddisfazione per questo tipo di educazione sarà espressa da Akiko in uno scritto ricco di reminiscenze autobiografiche, *Watashino oitachi* (la mia infanzia), pubblicato nel numero di aprile 1915 della rivista *Shinshōjo*, in cui ricorda le parole che l'insegnante di etica, Tōyama, rivolse alla classe:

> Ora che avete appreso l'arte del cucito, non vedete l'ora di potervi rendere utili in famiglia, ma io vi invito a riflettere su una cosa: credere che per una donna sia sufficiente saper fare le faccende di casa è una mentalità antiquata. Oggi negli altri Paesi del mondo sono numerose le persone di grande ingegno e, se si vuole che anche il Giappone non sia da meno, non si può negare la necessità dello studio per coltivare le vostre abilità intellettive.

Le parole di Tōyama *sensei* riflettevano una percezione della modernizzazione del Giappone come epoca di cambiamenti a cui erano chiamate a partecipare anche le donne. Era un appello accorato rivolto alle sue studentesse, in sintonia con le idee di alcuni intellettuali tra cui Fukuzawa Yukichi, che aveva individuato nella forte disuguaglianza tra uomo e donna uno dei punti deboli della modernizzazione del Giappone e nei suoi trattati *Gakumon no susume* (incoraggiamento al sapere, 1872-1876) e *Bunmeiron gairyaku* (compendio della civiltà, 1875) incoraggiava un progresso civile e sociale delle donne[2].

Il discorso di Tōyama *sensei* recepiva quindi l'istanza di innovazione della società giapponese presso parte del mondo intellet-

[2] Fukuzawa sostenne il principio della monogamia come requisito per una relazione paritaria tra i coniugi e il percorso educativo per innalzare il livello di scolarizzazione femminile al pari dei paesi più progrediti. Va detto però che quest'idea di uguaglianza non andava oltre la sfera domestica. Come sottolinea Vera Mackie, Fukuzawa non criticò mai la prostituzione né il fenomeno del *karayuki*, cioè di donne giapponesi di bassa estrazione sociale che, dal tardo XIX secolo, andavano a vivere come prostitute all'estero, in particolare in Cina, nelle colonie occidentali in India e negli Stati Uniti. (Mackie, 2003, p. 18).

tuale dei primi anni di epoca Meiji, che nei fatti finì per essere ampiamente disattesa. Akiko nel riportare le parole della sua insegnante in *Watashi no oitachi* non aggiunge commenti, ma il fatto che abbia sentito il bisogno di ricordare quel discorso dopo venticinque anni, può significare che quelle parole stimolarono la sua sensibilità, ancora latente, verso la questione dell'emancipazione femminile. Diversi anni dopo, coerentemente con il messaggio di Tōyama sensei, Akiko si sarebbe distinta non solo per la sua attività letteraria, ma anche per l'impegno civile e politico concretizzatosi nell'adesione al primo gruppo di ispirazione femminista giapponese, il *Seitō*, e nella rivendicazione del diritto di voto alle donne e al loro accesso a percorsi educativi superiori.

Nella scuola femminile che Akiko frequentava negli anni dell'adolescenza a Sakai, c'era una compagna di classe particolarmente brillante, di nome Kusunoki Masue, figlia di un priore del tempio Jikōji. Akiko le dedica un paragrafo in *Watashino oitachi* in cui ricorda l'inizio della loro amicizia:

> La settimana seguente, due studentesse del corso di cucito si trasferirono nella mia classe, occupando i banchi vuoti vicino al mio. Una di queste era Kusunoki. La trovavo ammirevole, ma io, terribilmente timida, non pensavo di poter diventare sua amica. Correva voce che avesse sei o sette anni più di me, ma a me sembrava impossibile e non credevo a queste chiacchiere. Avevo sentito dire anche che prendeva ripetizioni da Tōyama *sensei*, ma pensavo che, se lo riteneva necessario, faceva la cosa giusta. Il banco assegnato a Kusunoki era immediatamente vicino al mio. Fu da allora che cominciammo a frequentarci. Fui io per prima a rivolgerle la parola.
> -Nella rivista letteraria *Sewada* di questo mese c'è un articolo interessante, sai.
> Dissi qualcosa di simile.
> -*Sewada*? *Sewada*…Kusunoki ripeteva con il capo inclinato.
> -Si, è scritto con i caratteri di riso primaticcio e risaia.[3]
> -ma quello non si legge *Waseda*?
> -No, no, si legge *Sewada*.
> -Davvero? Pensavo si leggesse *Waseda*…Dunque va letto *Sewada*.
> -Proprio così.

[3] *Hayai* (早い), *ina* (稲) e *ta* (田).

> Dopo questa conversazione andai alla lezione di cucito, ma mi assalì una certa inquietudine per la spiegazione che avevo dato sulla lettura del nome della rivista. Cominciai ad arrossire e prima ancora che fossi certa di aver sbagliato, già provavo vergogna. In effetti, il riso primaticcio si chiama *wase*, e con il carattere di campo va letto *waseda*! Pensavo tra me. Ero caduta in un errore di lettura, senza accorgermene. Kusunoki aveva ragione. Nel laboratorio di cucito corsi verso la sua postazione, che era per le studentesse di livello avanzato, e le dissi:
> -Kusunoki san, il nome della rivista di cui parlavamo prima è *Waseda*!
> Riuscii a dirle solo questo, sebbene mi fossi proposta di scusarmi per aver insistito nell'errore.

Dal dialogo con Kusunoki si evince il precoce interesse di Akiko per la letteratura. La rivista *Waseda Bungaku* circolava in casa forse per la passione letteraria del fratello Hidetarō, che la introdusse anche alla lettura degli autori più all'avanguardia del primo periodo Meiji:

> Quando avevo circa dodici o tredici anni, sfogliavo le riviste *Shigaramizōshi* e *Mezamashigusa* dirette da Mori Ōgai, e poi c'erano la rivista *Bungakkai* di Togawa Shūkotsu, i romanzi di Ōzaki Kōyō, Kōda Rohan, Higuchi Ichiyō. Anche se non è che le capissi bene, queste letture erano il mio piacere più grande (*Dokugaku to dokusho* in Itsumi; Kimata, 1980c, p. 433).

Contemporaneamente, il suo interesse era rivolto anche alle grandi opere del passato. In una raccolta di saggi del 1911, *Ichi gū yori* (Da un angolo), Akiko ricorda:

> Attendevo che finisse il lavoro notturno e, di nascosto ai miei genitori, mi mettevo sotto una lampada che si spegneva a mezzanotte. Sono cresciuta contando su appena un'ora o mezzora di illuminazione per leggere furtivamente quello che avevano scritto Sei Shōnagon e Murasaki Shikibu (*Sei Shōnagon no koto domo* , in Itsumi; Kimata, 1980a, p. 61).

La prima formazione letteraria di Akiko era caratterizzata dal vagare tra letture furtive e alla rinfusa di testi classici e letteratura moderna, nei ritagli di tempo che il lavoro in famiglia e la scuola le concedevano. La sorella maggiore si era sposata, la seconda sorella era di salute cagionevole, la madre era troppo impegnata

nella gestione del negozio, così ad Akiko, già a tredici anni, era chiesto di tenere la contabilità e la gestione dei rapporti con gli impiegati della ditta.

L'amicizia con Kusunoki fu importante perché introdusse Akiko nel gruppo poetico *Shikishima* dove conobbe il poeta Kawai Suimei, tra i promotori della sua carriera poetica agli esordi. Le prime poesie pubblicate con lo *Shikishima* erano firmate semplicemente Akiko. Nel 1899 pubblicò *tanka* e poesie in versi liberi nella rivista *Yoshiashigusa*, firmandosi con lo pseudonimo Hō Shōshū (鳳小舟, Hō piccola barca). Si può definire questa una fase di apprendistato poetico di Akiko, in cui coniugava lo stile tradizionale del *waka* alle suggestioni romantiche ispirate dalla raccolta *Wakana shū* (raccolta di giovani erbe, 1897) di Shimazaki Tōson. La sua attività poetica nel gruppo la porterà a conoscere Kōno Tetsunan, giovane monaco buddhista di bell'aspetto, che si distingueva per la sua bravura nei versi. Tra i due iniziò una fitta corrispondenza personale che talvolta è stata confusa come indizio di una passione nascosta che però non trova riscontri oggettivi. Se è vero che anche nei *tanka* di *Midaregami* ricorre l'immagine di un giovane bonzo e il desiderio della poetessa di sedurlo, l'intimità tra i due, in particolare i toni appassionati di Akiko, andrebbero inquadrati nel contesto dell'epoca. Akiko, come tante altre giovani donne della sua generazione, aveva nella scrittura l'unica dimensione in cui tracciare la ricerca della propria libertà espressiva. I toni accesi delle lettere, che talvolta sembrano rivelare un'intimità che va oltre l'amicizia[4], erano piuttosto espressione di un coinvolgimento emotivo verso persone con cui condividere sogni, desideri e aspirazioni attraverso la poesia.

[4] Sono rimaste circa 29 lettere di Akiko per Tetsunan. In una di queste, Akiko chiama Tetsunan *oniisama* (fratello maggiore), pur dichiarando che in mancanza di una risposta entro tre giorni, sarebbe morta dal dolore.

1.2. Tekkan e Tomiko

Il primo incontro con Yosano Tekkan, che si rivelerà determinante per la vita artistica e sentimentale di Akiko, avvenne in occasione di un viaggio del poeta a Sakai nell'agosto del 1900. Tekkan aveva fondato da un anno il gruppo poetico *Tokyo Shinshisha* ed era già conosciuto come un innovatore della poesia giapponese grazie alle sue raccolte poetiche *Tōzai nanboku e Tenchi genkō*, entrambe pubblicate nel 1897. Fu invitato a Ōsaka dai giovani poeti del *Naniwa seinen bungaku kai*, che lo consideravano un maestro. Alcuni mesi prima lo stesso Tekkan aveva chiesto a Kōno Tetsunan di presentargli i migliori poeti del loro gruppo e Akiko era tra quelli segnalati. Quindi, prima che i due si conoscessero, Tekkan le scrisse in versi la richiesta di inviare delle poesie. Così già dal secondo numero della rivista *Myōjō* Akiko era a tutti gli effetti un membro della *Shinshisha.*

Presto la poetessa si trovò coinvolta in un duplice triangolo sentimentale. L'amica Yamakawa Tomiko, come lei, era attratta da Tekkan che però, a sua volta, era ancora coniugato con Hayashi Takino[5] ed era in attesa di diventare padre. Queste circostanze fanno da sfondo anche a diversi *tanka* inclusi in *Midaregami*.

Akiko e Tomiko erano quasi coetanee, anche il loro livello di istruzione era uguale e condividevano la passione e il talento per la poesia. Divennero intime amiche e neanche la loro infatuazione per Tekkan, come poeta e uomo, compromise il loro rapporto.

Tra i membri del *Myōjō*, grazie anche agli incontri conviviali con Tekkan, si diffuse l'usanza di citarsi nei *tanka* con soprannomi floreali. Akiko era *Shirahagi* (bianca lespedeza), Tomiko era *Shirayuri* (bianco giglio). Come era avvenuto in

[5] Figlia di un ricco possidente terriero, era stata allieva di Tekkan quando insegnava alla scuola femminile Tokuyama tra il 1889 e il 1892.Conviventi dal 1899, il padre di Takino poneva come condizione per il matrimonio l'assunzione di Tekkan del cognome Hayashi, da dare anche al figlio che i due attendevano, secondo l'usanza del *mukoiri* (genero adottato). Tekkan inizialmente accettò, ma ma poi non mantenne l'impegno e registrò all'anagrafe il figlio Atsumu con il cognome Yosano.

occasione delle prime corrispondenze di Akiko con Kōno Tetsunan, la poesia divenne un mezzo per comunicare tra i membri del *Myōjō*, talvolta anche con toni appassionati e trasgressivi, impensabili per la vecchia scuola del *waka* ossequiosa della tradizione Heian. Alcune tracce di questi scambi poetici sono presenti anche in *Midaregami*. Per esempio, in seguito a una gita a Hamadera e Suminoe fatta il 9 agosto 1900 con Akiko, Tomiko e altri membri della *Shinshisha*, Tekkan scrisse di avere la febbre. Akiko rispose con questi versi*: con le mie esili braccia al tuo collo malato, suggendo dalle tue labbra l'arsura della febbre placherei.* (n.373 in *Midaregami*). Il messaggio di Tekkan e la poesia di risposta furono pubblicati nel numero di settembre 1900 del *Myōjō*, cioè quando tra i due non esisteva ancora alcuna relazione di tipo sentimentale. Nello stesso numero apparve anche questo componimento di Tomiko denso di ammirazione per Tekkan: *sulla nuova via della Poesia che ci hai mostrato, vorrei morire invocando il tuo nome*[6].

Gli scambi poetici tra i tre continuarono a caratterizzare le pagine del *Myōjō*, dove mettevano in scena toni accesi e passionali che lasciavano immaginare una relazione triangolare o una contesa tra le due giovani poetesse per trovare posto nel cuore di Tekkan. Non è facile stabilire fino a che punto questa rivalità sia stata reale e quanto, invece, appartenente alla dimensione dell'espressione poetica, fosse proiettata su un piano libero dalla realtà delle cose. Insieme ai componimenti passionali verso Tekkan sono numerose anche i *tanka* che alludono a un'amicizia profonda tra le due giovani poetesse, talvolta con allusioni saffiche (n. 188, 192, 194). Per esempio, questi versi che Tomiko avrebbe dedicato alla sua rivale: *vedrai, ridente calpesterò ardenti fiamme e accoglierò dardi affilati, se staremo insieme nulla turberà la nostra pace*[7].

[6] *Atarashiku hirakimashitaru shi no michi ni kimi ga na yobite shinamu to zo omou* (あたらしくひらきましたる詩の道に君が名呼びて死なむとぞ思ふ).

[7] *Hohoemite honoō mo fumamu soya mo ukemu yasuki nemuri no futari iza miyo* (ほほゑみて焔も踏まむ征矢も受けむ安き眠りの二人いざ見よ). Il *tanka* potrebbe es-

Non fu la presunta contesa su Tekkan a turbare la loro serenità, ma l'intervento della famiglia di Tomiko. Suo padre, funzionario di banca e discendente da una famiglia di *samurai*, combinò il matrimonio della figlia con un agente commerciale, Chūshichirō[8]. Su richiesta della famiglia e dello sposo, Tomiko dovette rinunciare all'attività poetica. Il capitolo *Shirayuri* di *Midaregami*, dedicato a Tomiko, contiene la cronaca di queste vicende, delineata attraverso un tumultuoso alternarsi di sentimenti: la gelosia per la potenziale rivale, la diffidenza verso Tekkan, la tristezza per il congedo dell'amica, ritratta come un fiore calpestato da un demone (metafora della potestà patriarcale)[9].

Quando Tekkan fece la conoscenza di Akiko e Tomiko, la sua relazione con Hayashi Takino era in una fase burrascosa. I due non erano ancora legalmente sposati, convivevano a Tokyo dal 1899 e nel settembre 1900 nacque il figlio Atsumu. Il padre di Takino, senza eredi maschi, voleva che Atsumu e Tekkan prendessero il cognome Hayashi. Contrariamente al suo iniziale assenso, Tekkan iscrisse Atsumu al registro anagrafico con il proprio cognome e questo, per la legge dell'epoca, rese automaticamente Takino sua moglie. Intanto, in casa Hayashi erano giunte voci sulle varie relazioni che Tekkan aveva avuto durante il suo periodo di docenza a Tokuyama. Prima di Takino aveva avuta da un'altra studentessa, Asada Sadako, una figlia morta prima di compiere un anno. Ad accrescere i sospetti sull'affidabilità di Tekkan contribuì il fatto che sulle pagine del *Myōjō* Tekkan indulgeva in appassionati scambi poetici con giovani poetesse del gruppo *Shinshisha*. Oltre alla condotta sentimentale, ad attirare l'antipatia di casa Hayashi nei suoi confronti fu anche la continua

sere interpretato anche come una dichiarazione di totale devozione verso Tekkan. Tuttavia, questo stesso componimento fu incluso con lievi variazioni nella raccolta *Koi goromo* (Indumenti d'amore, 1905) in una serie di *tanka* dedicati a Akiko.

[8] Lo sposo prese il cognome della famiglia Yamakawa.

[9] Dopo soli due anni lo sposo Chūshichirō morì di tubercolosi (male che avrebbe ucciso anche Tomiko nel 1909). Gradualmente Tomiko tornò sulla scena poetica. Nel 1905 compose insieme con Akiko e la giovane poetessa Masuda Masako la raccolta *Koigoromo*.

richiesta di soldi, attraverso Takino, per finanziare la pubblicazione dei primi numeri del *Myōjō*, rivista dal bilancio perennemente in rosso. Ormai per la famiglia di Takino non era più accettabile che la figlia vivesse in miseria con un uomo che inseguiva il progetto, per loro incomprensibile, di una rivista poetica.

Nel marzo 1901, dopo neanche un anno di unione matrimoniale, Takino chiese il divorzio e l'inserimento di Atsumu nel registro della famiglia Hayashi. La vicenda fu un duro colpo per Tekkan e, per certi versi, ben rappresenta le contraddizioni e la fragilità della persona. Di notevole cultura, in parte autodidatta, Tekkan sin da giovane coltivò uno spirito letterario e patriottico ispirato all'ideale mascolino del *masuraoburi*. Fu simpatizzante del movimento dei *sōshi* e cercò di incarnare in epoca moderna l'ideale del *masurao* attraverso la sua attività poetica, tanto da guadagnarsi il soprannome *tora no Tekkan* (Tekkan la tigre). Su alcuni episodi della sua vita restano ancora delle ombre. Non è chiaro, per esempio, il suo presunto coinvolgimento nell'assassinio dell'imperatrice coreana Myeongseong, che si opponeva alle interferenze giapponesi in patria, avvenuto l'8 ottobre 1895 (Rabson, 1998, pp. 50-52).

I suoi trascorsi, insieme alla reputazione di libertino, lo resero vulnerabile proprio nel momento in cui raggiunse la maggiore visibilità mediatica grazie al successo che la rivista *Myōjō* riscuoteva sulla scena letteraria. Fu attraverso il *Myōjō* che il talento poetico di Akiko era emerso, mentre la relazione tra i due si andava facendo più stabile. Tekkan aveva invitato Akiko a Tokyo per vivere insieme e questo sarebbe dovuto avvenire nel mese di aprile. Tuttavia, nel marzo 1901 cominciò a circolare negli ambienti letterari un libretto anonimo pieno di particolari privati e aneddoti diffamatori su Tekkan, che conteneva paragrafi dal titolo: «Tekkan ha violentato una ragazza», «Tekkan ha venduto sua moglie», «Tekkan è un truffatore», «Tekkan vende gli amici», «Tekkan usa il Myōjō per ingannare i giovani poeti», «Tekkan non conosce la grammatica». Il libretto si concludeva con la frase: *Sparisci demone Tekkan! Svelto, compi il tuo suicidio, fa*

che almeno la fine del tuo cammino sia un atto cristallino! (Ibaragi, 2007, p. 47). L'intento era quello di infangare Tekkan sia sul piano umano che quello letterario. Anche se nessuna delle invettive poteva essere documentabile, la diffamazione ebbe forti conseguenze sulla sua reputazione e, in seguito al risalto avuto su altre riviste letterarie, anche le vendite del *Myōjō* passarono da cinquemila a circa duemilacinquecento copie (Itō, 1998, p. 85)[10].

Mentre la vicenda allontanò da Tekkan anche alcuni membri della *Shinshisha*, i sentimenti di Akiko non vacillarono e anche in *Midaregami* si trovano *tanka* di affettuosa solidarietà a Tekkan (per.es., n. 353 e 391). Ma queste vicende ritardarono la sua partenza per Tokyo. Fu nel giugno 1901 che Akiko, consapevole dell'irreversibilità della sua scelta, lasciò la casa paterna di Sakai per andare a vivere a Tokyo con Tekkan, nel quartiere di Shibuya che all'epoca era ancora un'area periferica, circondata da risaie.

Insieme alla risolutezza nel perseguire le sue aspirazioni sentimentali e letterarie, il turbamento interiore di Akiko nel lasciare la famiglia per andare incontro allo scandalo della convivenza con un uomo ancora legalmente sposato è testimoniato in numerosi *tanka* di *Midaregami*, in particolare nel primo capitolo *Enji murasaki* (Viola carminio).La prevedibile conseguenza del suo gesto fu che il padre la ripudiò come figlia e non volle più vederla fino alla fine dei suoi giorni[11].

L'arrivo a Tokyo non fu come forse Akiko si aspettava. Tekkan spiegò agli altri membri della *Shinshisha* che la poetessa Shō Akiko era giunta a Tokyo per motivi di studio. A causa dei recenti scandali

[10] Tekkan sospettò che l'artefice di questa diffamazione fosse Takasu Baikei, fondatore del *Naniwa seinen bungaku kai*, divenuto poi editore della rivista letteraria *Shinsei*. Dopo un periodo di amicizia e collaborazione anche sulle pagine del *Myōjō* tra i due c'era stata una rottura. Tekkan fece una causa per diffamazione a Baikei, perdendo perché la responsabilità di quest'ultimo non potè essere provata.

[11] Akiko fece ritorno nella casa di Sakai solo nel settembre 1903, per la morte del padre. Ma il fratello primogenito, Hidetarō, le impedì di prendere parte al funerale. Evidentemente, la sua fuga da Sakai e lo scandalo per la convivenza con Tekkan, personaggio non molto amato in casa Hō, erano ferite ancora aperte che rendevano inopportuna la presenza di Akiko in un rituale che coinvolgeva non solo la famiglia ma tutta la comunità locale.

e del divorzio in corso con Takino, preferiva tenere nascosta la loro relazione. Alcuni membri del gruppo poetico, a conoscenza della verità, consigliarono vivamente Tekkan di rimandare quella giovane poetessa a Sakai. Akiko dovette provare verso Tekkan sentimenti molto complessi, amore, amarezza, odio. Uno dei *tanka* di *Midaregami* composti in questo periodo, forse proprio per questo non pubblicato su alcuna rivista, recita:
nella pioggia di primavera al crepuscolo fuggì dal Palazzo smarrendosi un agnello. Sono io, mio amato, e ti maledico (n. 38).

Ma furono forse proprio il coraggio e la tenacia con cui Akiko affrontò lo scandalo e la sanzione morale proveniente da tutti i fronti a conquistare definitivamente Tekkan. La convivenza tra i due si arricchì di nuovi progetti: il matrimonio, una volta perfezionato il divorzio da Takino, e la pubblicazione della raccolta poetica *Midaregami* che avrebbe dato il giusto risalto al talento poetico di Akiko.

A complicare nuovamente le cose fu Hayashi Takino, che fece ritorno a Tokyo, stabilendosi nello stesso quartiere di Shibuya, dove vivevano Akiko e Tekkan. Sulla sua improvvisa e ostile vicinanza si trovano allusioni anche in *Midaregami* (*tanka* n. 172 e 369). Takino aveva ancora delle conoscenze nel vicinato e non lesinò maldicenze ai danni di Akiko, tanto che i vicini di casa non la chiamavano più con l'appellativo *Okusan*, signora (Ibaragi, 2007, p. 52-53).

La frustrazione di non veder riconosciuta ufficialmente e moralmente la sua relazione con Tekkan la portò a definirsi *komorizuma* 隠り妻 (sposa segreta, *tanka* n. 74), termine usato nelle poesie del *Man'yōshū* con il significato di amante da tenere nascosta.

Da parte sua Tekkan fece di tutto per accelerare la pubblicazione della prima raccolta di *tanka* di Akiko. Dopo vari differimenti dovuti alle ristrettezze economiche, finalmente nell'agosto del 1901 la prima edizione di *Midaregami* vide la luce, firmata con il nome Hō Shōko. Akiko assunse il cognome Yosano dall'ottobre 1901, dopo il matrimonio con Tekkan, ma cominciò

a firmarsi come Yosano Akiko solo a partire dai numeri della rivista *Myōjō* del 1902.

L'impatto che *Midaregami* ebbe sulla scena letteraria fu notevole, nel bene e nel male. Il poeta Saitō Mokichi rievoca così il clima con cui fu accolta l'opera:

> Sembravano versi intonati da una fanciulla precoce con parlantina veloce, ma furono il primo passo di Akiko verso la sua epocale popolarità. Si levarono voci entusiaste e critiche. Dentro e fuori il gruppo *Shinshisha*, autori di *tanka* e non, tutti sgranarono stupiti gli occhi davanti a questa raccolta (Saitō, 1973, p. 143).

Una giovane ragazza, venuta chissà da dove, aveva sorpreso gran parte degli addetti ai lavori e del pubblico.

1.3. *Midaregami* e le prime reazioni della critica

La pubblicazione *Midaregami* fu accolta dalla critica con stupore, interesse o indignazione. Seppur differenti, queste reazioni erano accomunate dalla percezione che il linguaggio poetico di *Midaregami* fosse fuori dal comune. Nelle varie recensioni ricorreva l'espressione *nankai* (di difficile comprensione) o *kaijū* (astruso, enigmatico). Per esempio, Takayama Chogyū (1871-1902), filosofo e voce autorevole nel periodo di massima vitalità del romanticismo giapponese, elogiò la raccolta di Akiko, ma con qualche considerazione sulla difficile comprensibilità dei suoi componimenti.

> Nella storia del *tanka* moderno uno dei momenti di maggior splendore si è avuto con la comparsa della raccolta *Midaregami* di una giovane poetessa neanche ventiquattrenne […] Ciò che io riconosco del talento poetico di Shō Akiko è la personalità con cui esprime la novità del suo linguaggio e l'intensa passione dei suoi componimenti. Vi sono tuttavia delle parti enigmatiche e non possono esser lette cercando di interpretarne il significato (Takayama, 1901, p. 41).

Anche Hiraide Shū (1878-1914), membro della *Shinshisha* e sostenitore degli ideali artistici di Akiko e Tekkan, nel riassumere le principali reazioni della critica a *Midaregami*, riporta la percezione diffusa di una certa enigmaticità dei suoi versi: «In generale è stato detto delle sue poesie che sono incomprensibili, ma non sono stati pochi quelli che ne hanno criticato il realismo dell'amore fisico o chi si è spinto fino a paragonarli alle stampe erotiche» (Hiraide, 1981, p. 8). L'accusa di enigmaticità fu meno grave di altre critiche che paragonarono i versi di Akiko a quelli di «una gatta in calore» (Ōmachi Keigetsu), o li stigmatizzarono come «degni del linguaggio di una prostituta» (Sasaki Nobutsuna). Tuttavia appare evidente che per i lettori dell'epoca la raccolta presentava elementi difficilmente comprensibili. Nel caso dei sostenitori dell'opera, ciò dovette apparire come un aspetto dell'innovazione del linguaggio poetico operata da Akiko, mentre per i detrattori rafforzò l'idea che si trattasse di componimenti fuori dal senso comune e immeritevoli di dignità letteraria.

Sulla difficoltà di interpretare alcune poesie di *Midaregami* ha insistito anche parte della critica moderna. Per esempio la poetessa Kawano Yūko scrive che «numerosi *tanka* si basano su esperienze personali rielaborate attraverso la finzione e per questo motivo risulta poco chiaro a quali fatti reali si riferiscano» (Kawano, 1999, p. 14).

Una delle principali studiose di Yosano Akiko, Itsumi Kumi, segnala che «Akiko sorprese i lettori con la forza espressiva e la libertà tecnica che talvolta trascurava la grammatica, ma il senso dei suoi versi era difficile da afferrare [...], il suo librarsi in fantasie inedite e l'indulgere in ispirazioni egocentriche produsse una gamma di espressioni del tutto nuove e trasgressive». Tuttavia, secondo Itsumi, ciò «non sarebbe stato tanto il risultato di una rifinitura del testo dei suoi *tanka*, ma piuttosto di una certa immaturità stilistica che, come scrive Saitō Mokichi, dette l'impressione di una ragazza precoce dalla parlantina astrusa per il senso comune dell'epoca» (Itsumi, 1999, p. 51).

La difficoltà di interpretazione dei *tanka* di Akiko risulta particolarmente evidente quando l'approccio critico cerca di stabilire un collegamento tra i fatti biografici e l'espressione letteraria, passaggio ineludibile quando si tratta di individuare la valenza simbolica di alcune immagini ricorrenti nella raccolta poetica. Concetti come «Dio», «colpa», immagini riferite alla corporeità come «sangue», «seno», «morbida pelle», o, ancora, la particolare gamma cromatica e floreale dei suoi componimenti rappresentavano una novità assoluta nella fraseologia del *tanka*.

Complessivamente il linguaggio poetico di *Midaregami* è attraversato da motivi romantici la cui gamma di visioni e luoghi simbolici costituisce una sorta di codice in parte condiviso solo con alcuni autori del *Myōjō*, in particolare Tekkan e Yamakawa Tomiko. Nella raccolta vi sono poi *tanka* riferiti a circostanze specifiche oppure che dialogano con altri componimenti di Yosano Tekkan e Yamakawa Tomiko che, ricontestualizzati in *Midaregami*, possono risultare poco comprensibili e richiedono qualche commento a margine.

Ma l'immaginario poetico di *Midaregami* si fonda anche sulla ricezione di stimoli provenienti dalla poesia romantica giapponese di fine Ottocento e dalle suggestioni della poesia e le arti visive europee. Si trattava, in entrambi i casi, di un repertorio nuovo e non ancora pienamente esplorato. Il merito di Akiko fu proprio quello di combinare questi stimoli con elementi del *waka* classico, adottando una fraseologia assolutamente originale e innovativa che preparò la strada non solo al *tanka* moderno, ma anche alle sperimentazioni che avrebbero portato alla poesia moderna giapponese del Novecento.

Capitolo II

Cosmogonia d'Amore in *Midaregami*

2.1. Amore e modernità

Nell'unione tra modernità e retaggio classico in *Midaregami* il tema dell'amore occupa una posizione centrale. Uno degli aspetti più importanti della sua prima raccolta di *tanka* risiede nella combinazione tra rappresentazione idealizzata dell'amore e concretezza fisica della passione che si snoda attraverso un registro corporale esplicito in cui elementi anatomici come i capelli, la pelle, il seno, le labbra e il sangue sono in primo piano.

L'unione tra spiritualità e fisicità dell'amore sortì un duplice risultato, introducendo nel *tanka* immagini dense di allusioni mistico-erotiche e, contemporaneamente, dando voce ai sentimenti individuali come espressione di una soggettività antitetica al discorso politico di quegli anni, quando andava sistematizzandosi un complesso di norme volte a presiedere anche la sfera sessuale delle persone e a disciplinare le identità di genere in base a modelli comportamentali e etici tesi a comprimere la libertà espressiva nella vita sociale e, ovviamente, anche in campo artistico (per una letteratura critica sulle politiche dei corpi e le forme di censura nel Giappone moderno, si segnalano Hutchinson, 2013; Pflugfelder, 1999). Il modello di femminilità che emerge in *Midaregami* non si adeguava a quello proposto dalla classe dirigente di epoca Meiji, che era ispirato a una concezione patriarcale che assegnava alla donna virtuosa il ruolo di brava moglie e saggia madre. Inoltre, l'amore nei *tanka* di Akiko infrangeva la

tradizionale rappresentazione di una femminilità in cui le vicende amorose erano declinate principalmente attraverso il contrasto tra *giri* (obblighi sociali) e *ninjō* (sentimenti individuali) culminando talvolta nel suicidio con la persona amata (*shinjū)*. Per Akiko l'amore e l'arte erano al di sopra degli obblighi sociali e morali.

Anche il registro corporale dei suoi *tanka* concorre al ribaltamento dei modelli misogini tradizionali che, se si esclude il repertorio delle stampe erotiche *shunga*, tendevano a connotare il corpo femminile nei termini di abiezione e repulsione[1].

Uno degli aspetti centrali della poetica di *Midaregami* è quindi l'idealizzazione di amore e arte come valori assoluti. Ma quanto era nuovo questo concetto in Giappone?

Sull'origine del concetto di amore idealizzato in Giappone è tutt'ora aperto un dibattito iniziato con la tesi di Itō Sei secondo cui la nozione di amore (*ai,* 愛) sarebbe stata importata dall'Occidente.

> Per i giapponesi, che non avevano una tradizione di preghiere religiose come in Occidente, la parola Amore indicava qualcosa di irraggiungibile e illusorio. In Giappone l'uso della parola Amore per le relazioni tra uomo e donna finì per non uscire mai dall'ambito dell'idealità e chi credeva realmente in questo concetto non poté che andare incontro a fallimenti e delusioni.(Itō, 1981, p. 153)

Itō Sei dunque sostiene che il concetto di Amore in Giappone nacque contestualmente alla ricezione del Cristianesimo e pertanto restò sospeso tra l'idea sacra di amore universale e quella profana di relazione amorosa tra individui. Fu in questo periodo che nacque anche il neologismo *ren'ai* (恋愛) per tradurre concetti come "*love*", "*amour*" intesi come sentimento individuale

[1] Si pensi, per limitarsi solo a alcuni esempi, ai diversi aneddoti di ispirazione buddhista del *Konjaku monogatari* (XII secolo) in cui la metamorfosi mostruosa di donne in demoni o il camuffamento di demoni in donne seducenti riconduce a un'associazione tra corpo femminile e incarnazione del male, ispirando anche parte del repertorio teatrale *Nō* in drammi come *Dōjoji, Kanawa* o *Momijigari.* Ma la condizione di liminalità e abiezione del corpo femminile può essere individuata anche in alcune fonti prebuddhiste, come il *Kojiki* e il *Nihonshoki*, nei miti di Izanami, Ukemochi, Iwanagahime, o in figure dell'immaginario demonologico tradizionale come la *yamanba*.

che include sia la dimensione spirituale che quella sessuale, ma legato alla sfera interiore rispetto all'accezione più fisica del termine *koi* (恋) e, allo stesso tempo, meno legato alla nozione cristiana di amore universale (Sōgō; Hida, 1986, p. 602).

Quest'accezione di *ren'ai* appare evidente in un articolo di Yamaji Aizan (山路愛山, 1865-1917) apparso nel 1890 sulla rivista *Jogaku Zasshi*:

> Aah, Amore che scateni la rivoluzione del corpo e dello spirito. Amore che apri nuove frontiere del piacere e della fantasia. Amore che fai nascere eroi e nuovi talenti. Amore che unisci le famiglie e consolidi il Paese. Possa venire un nuovo poeta e sbalordire con i suoi versi tutti coloro che hanno scritto di te erroneamente (Yamaji, 1891, p. 22).

Dalle parole di Yamaji si comprende che l'idea di *ren'ai* rappresentava una novità potenzialmente in grado di incidere sulla mentalità e sulla società giapponese. L'anno successivo, sulla stessa rivista, apparve un articolo di Kitamura Tōkoku (1868-1894) dal titolo *Ensei shika to josei* (il poeta pessimista e la donna) che inizia con la seguente affermazione: «l'Amore è la chiave dell'esistenza, viene prima anche della vita, senza l'Amore la vita non ha colore»(Kitamura, 1970, p. 63).

La scuola romantica giapponese introdusse attraverso il concetto di *ren'ai* la nozione di amore idealizzato che ebbe un ruolo importante soprattutto nella poesia in versi liberi (*shintaishi*) di Shimazaki Tōson e altri poeti romantici di fine Ottocento, ma non va dimenticato che nel periodo Meiji era in atto una politica rigidamente normativa iniziata con la promulgazione del Rescritto imperiale sull'educazione (*Kyōiku ni kansuru chokugo*, 1890) in cui l'organizzazione del sistema educativo era fortemente influenzata dall'ideologia imperiale. In seno al *Meirokusha*[2] fu avviato un dibattito per la revisione dello *Ogura Hyakunin isshu*, cosa

[2] Il *Meirokusha* era un gruppo composto da funzionari e intellettuali, formatosi nel 1875, che intendeva promuovere e orientare attravero la rivista *Meiroku zasshi* la politica di apertura e modernizzazione del Giappone, ricordata come *Bunmei kaika.* Vi presero parte personaggi di rilievo nella storia di quegli anni, come Mori Arinori, Nishi

oggi impensabile, con la proposta di eliminare le poesie d'amore considerate sconvenienti soprattutto per l'educazione delle ragazze. Uno dei membri più influenti del gruppo, Nishimura Shigeki, a tal proposito affermava:

> Nel nostro Paese è usanza che le fanciulle compiuti i sei o sette anni leggano lo *Hyakunin isshu* di Teika e, quale che sia la loro estrazione sociale, giochino a capodanno con le carte delle cento poesie. Avendo delle figlie, ho letto anche io lo *Hyakunin isshu* e devo dire che su cento componimenti sono settanta o ottanta quelli che hanno per argomento l'amore. Sebbene dal punto di vista dell'arte del *waka* si dica che essi siano preziosi e di grande valore, non riesco a non avvertire il rischio che, dal punto di vista dell'animo umano e dei costumi, possano invece condurre alla dissolutezza [...].Lasciar leggere a delle fanciulle simili poemi, dal punto di vista dei padri e delle madri è eticamente inammissibile (Nishimura, 1976, pp. 1007-1008).[3]

Probabilmente la preoccupazione principale era che queste poesie non potessero essere apprezzate da un pubblico così giovane per il loro valore letterario, mentre avrebbero potuto fornire materiale per fantasie amorose negli anni dell'adolescenza. Tuttavia, la posizione di Nishimura, membro autorevole e influente del *Meirokusha*, dimostra come anche negli ambienti più aperti all'innovazione culturale del Paese dominasse un atteggiamento prudente e fondamentalmente censorio rispetto al tema dell'amore[4]. Se si pensa al modo in cui la stessa Akiko rievoca le sue prime letture dei classici giapponesi come letture furtive, ma il cui godimento pose le basi per la sensibilità romantica degli

Amane, Nakamura Masanao e Nishimura Shigeki, uno dei fondatori. Lo scopo era quello di fare critica sociale utile all'implementazione del programma del *Bunmei kaika*

[3] Figlio di *samurai*, Nishimura Shigeki crebbe studiando la dottrina confuciana e l'arte delle armi, successivamente si dedicò anche agli studi olandesi e inglesi. Dal 1873 divenne funzionario del Ministero dell'Educazione. Fu autore di diversi scritti in cui sosteneva la centralità della morale confuciana nel sistema educativo giapponese.

[4] Naturalmente la censura colpì molte opere di era Edo come i racconti di Saikaku o di Tamenaga Shunsui, perché licenziosi. Ma, come si vede, persino poesie classiche e solidamente integrate nel canone letterario come quelle dello *Hyakunin isshu* diventavano elementi potenzialmente turbatori dell'ordine morale immaginato dalla classe dirigente di epoca Meiji.

anni successivi, si potrebbe pensare che i timori di Nishimura Shigeki non fossero del tutto infondati, almeno dal punto di vista di un intellettuale che intendeva riaffermare i valori stoici della tradizione confuciana in Giappone come base della modernizzazione del Paese, quale egli fu.

2.2. Amore, Dio, colpa

Nel 1893 Shimazaki Tōson, Ueda Bin e Kitamura Tōkoku fondarono la rivista *Bungakukai* (文学界 mondo letterario) che nacque come appendice letteraria della rivista *Jogaku zasshi* per poi diventare una rivista letteraria autonoma, separata dalle tematiche sociali e didattiche della rivista madre (Suzuki, 1997, p. 75). Il *Bungakukai* ebbe un ruolo importante nella divulgazione del romanticismo europeo attraverso traduzioni e commenti su opere di Byron, Goethe e Wordsworth.

Nel 1897 Shimazaki Tōson pubblicò la sua prima raccolta di poesie in versi liberi *Wakana shū* (若菜集, raccolta di giovani erbe). L'influenza di Shimazaki Tōson e di altri poeti romantici come Susukida Kyūkin e Kawaii Suimei sulla poesia degli esordi di Akiko è stata segnalata da gran parte della letteratura critica (Baba, 1981, pp. 36-37; Yoneda, 1981, pp. 44-47; Morton, 2009, pp. 49-54). In particolare, alcune liriche di *Wakana shū* avrebbero influenzato la fraseologia di *Midaregami*. Per esempio, la poesia *Okume* di Tōson presenta immagini ricorrenti anche nei *tanka* di *Midaregami*.

> Non conosci il mio amore?
> È il desiderio irrefrenabile
> di prendere le tue mani virili,
> aah, di imprimere il mio rossetto sulle tue labbra.
>
> L'amore è il mio santuario
> e tu sei il Dio che lo abita,
> a chi consacrare il mio cuore
> se non al tuo altare?

Flutti fluviali, infrangetevi pure contro me
Io fremo di vita
posso attraversare le alte onde
perché ardo di desiderio per il mio Dio,

Il mio cuore, le mie mani, le mie braccia
arde tutto il mio corpo
aah, turbati d'Amore sono i miei pensieri,
fluttuano tra le onde le mille ciocche dei miei capelli[5]

Tōson compone dalla prospettiva di una fanciulla disposta a tutto per il proprio amore che venera come se fosse una divinità. Il successo di critica e di pubblico dei suoi poemi fu dovuto anche alla musicalità dei versi. Secondo Nakanishi Susumu, il ritmo dei versi di Tōson era basato su quello delle liturgie buddhiste *wasan* più che sui canti cristiani. In tal modo riusciva a comunicare qualcosa di ancestrale e allo stesso tempo dal contenuto assolutamente nuovo (Nakanishi, 2011, pp. 136-137), caratterizzato dallo sconfinamento dell'immaginario cristiano nella dimensione profana dell'amore.

La sovrapposizione tra immagini religiose e amore pose le coordinate fondamentali della poesia romantica giapponese ed è facilmente individuabile anche in numerosi componimenti di *Midaregami*. Il termine *kami* 神 (Dio, nume), per esempio, nella raccolta compare in 48 *tanka,* presentando una varietà di connotazioni. Se nella maggior parte dei casi l'immagine divina è una rappresentazione metonimica dell'amore come valore assoluto di cui la persona amata è incarnazione (per es., n. 8,16, 24, 40, 226), contemporaneamente esiste una sorta di *pantheon* popolato da divinità e cupidi che spronano o confondono la ricerca dell'amore (n. 91, 166, 381), numi che rappresentano le stagioni, le gioie notturne, ma anche il dubbio (n.358) o la morte (n.292).

[5] Shimazaki, 1966, pp. 9-10. Il collegamento tra turbamento interiore e l'immagine dei capelli scomposti reso dalle espressioni *omoimidarete* (pensieri turbati d'Amore), *chisuji no kami* (mille ciocche) è un motivo importante anche in *Midaregami*, per esempio nel *tanka* n.260.

In altri casi «Dio» rappresenta i dettami della morale tradizionale (n. 214, 215, 218, 265).

Il contrasto tra sacro e profano si snoda anche nella ricerca del lato umano nei sacerdoti buddhisti, motivo che in *Midaregami* è declinato attraverso il tono sacrilego della seduzione (n. 26, 120, 294), il conflitto interiore di chi non è pronto a rinunciare alle passioni di questo mondo (n.121,150), il compiangere i novizi che rinunciano alle gioie d'amore (n. 42, 121, 159). In particolare, nel motivo della donna che prova a sedurre un bonzo è possibile vedere qualche affinità tematica con la storia del giovane novizio protagonista di *Kōya Hijiri* (il monaco del Monte Kōya), racconto di Izumi Kyōka pubblicato sul numero di febbraio 1900 della rivista *Shin shōsetsu*. Anche se mancano fonti su cui basare l'ipotesi di una diretta ispirazione a Kyōka, va ricordato che la rivista *Shin shōsetsu* doveva essere ben conosciuta da Akiko, in quanto ospitò anche poesie romantiche di Shimazaki Tōson. Inoltre, il motivo della seduzione del monaco, ricorrente nella tradizione giapponese dell'aneddotica del *Konjaku monogatari* e anche nel repertorio teatrale *Nō*, è rielaborato in chiave romantica anche nel poema di Tōson, *Otsuta*, in cui ci sono elementi che precorrono il tema della seduzione in *Midaregami*.

> Il giovane monaco disse:
> «io cerco la verità, non distoglietemi dalla Via»
> Lieta di sentir quelle parole, risposi:
> «anche la passione è parte della Via,
> e voi dovreste conoscere l'amore»,
> e per lui scoprii questo mio petto.[6]

Un confronto con il *tanka* n. 26 di *Midaregami* evidenzia corrispondenze che rafforzano la tesi dell'influenza della poesia romantica di Tōson su Akiko. Allo stesso modo, va ricordato anche il contributo proveniente dalla poesia romantica di Kawai Suimei, concittadino e primo mentore di Akiko, successivamente ricordato tra i principali divulgatori della poesia simbolista in Giappone

[6] *Tōson zenshū*, Vol.I, cit., p. 11-12.

nei primi anni del Novecento. Nel 1899 Suimei aveva pubblicato nella rivista *Yoshiashigusa* una poesia dal titolo *Koi no kami*（戀の神，Dio dell'Amore), in cui, oltre all'associazione tra amore e divino, emerge un altro elemento ricorrente nei *tanka* di Akiko, la colpa (*tsumi*).

> Apri i tuoi occhi! L'Amore è soltanto purezza
> e nessuno dei suoi colori potrà essere contaminato
> a causa della colpa.

Nei versi di Suimei, come nei versi del poema *Betsuri* (別離 la separazione) di Tōson, il termine *tsumibito* è associato all'adulterio.

Nel retaggio tradizionale giapponese il termine *tsumi* era essenzialmente connesso alla contaminazione per la violazione di un tabù e al rischio di attirarsi l'ira delle divinità, ma senza particolari connotazioni etiche. Nelle fonti più antiche come il *Kojiki* e il *Nihonshoki* si distingue tra colpe celesti (*Amatsutsumi*) e colpe terrene (*Kunitsutsumi*), le prime riguardano la condotta delle divinità, per esempio l'atto sacrilego di Susanoo nella piana celeste. Le colpe umane, così come sono elencate nello *Engishiki* (Procedure dell'era Engi, 927 d.C. ca) riguardano la violazione di tabù nella sfera umana, generalmente atti connessi alla distruzione dell'ordine cosmico (Ōbayashi, 1975, pp. 64-66), includendo la mutilazione di altri corpi umani e l'uccisione, legati al concetto di impurità della morte (Williams, 2003, pp. 42-47). Altre colpe umane riguardano atti abietti come l'accoppiamento con la propria madre, con la prole o con gli animali.

Nel *Man'yōshū* l'idea di colpa o impurità è parzialmente sublimata nei codici poetici dell'epoca. Il confronto con l'evento luttuoso e contaminante avviene, per esempio, mediante canti pacificatori dello spirito del defunto, come dimostrano le numerose elegie funebri dedicate anche a viaggiatori o donne sconosciuti trovati morti. Contemporaneamente, l'idea di colpa come violazione di un tabù, volontaria o no, determina una punizione divina. Anche in questo caso la colpa si snoda attraverso motivi poetici

codificati, come l'impossibilità di incontrare la persona amata. Per esempio nel seguente testo poetico.

> È forse per la colpa d'aver sfiorato il cipresso sacro del Monte Miwa dal sakè generoso, che non riesco più a incontrarti? (Taniwa no Ōme otome, *Man'yō shū*, IV, 712)[7]

La colpa consiste nell'aver toccato un albero sacro e le conseguenze sono sul piano individuale, ma in generale nel Giappone arcaico il concetto di colpa includeva anche comportamenti le cui conseguenze turbavano l'ordine della comunità[8].

Nel *Kokin waka shū* l'unico riferimento alla colpa è reso nel *waka* 1042 dal termine *mukui* nel senso di retribuzione karmica[9].

Con la ricezione del Buddhismo il concetto di colpa assume connotazioni più varie e legate all'animo umano, in quanto prodotto dell'attaccamento alle cose di questo mondo. Come esempio di ciò è possibile citare le vicende di Genji, Kashiwagi e Ukifune, le cui colpe sono dovute alla superiore forza del loro trasporto emotivo rispetto alla nozione buddhista che nega le passioni e il coinvolgimento nelle cose di questo mondo (Shigematsu, 1968, p. 25). Ma è con il Cristianesimo che in Giappone viene introdotta la nozione di peccato originale da espiare mediante il battesimo, introducendo una condizione universale di colpa che richiede la confessione e il pentimento.

Il concetto di *tsumi* così come appare nelle poesie di Tōson e Suimei ha per tema l'adulterio, colpa capitale nel Cristianesimo, ma

[7] *Umasake o miwa no hafuri ga iwau sugi tefureshi tsumi ka kimi ni aigataki* (味酒を三輪の祝がいはふ杉手触れし罪か君に逢ひがたき).

[8] Per ulteriori approfondimenti, si veda Yoko Williams, *Tusmi. Offence and Retribution in Early Japan,* che è tra i pochi studi condotti sul concetto di *tsumi* nel Giappone arcaico e contiene informazioni preziose attraverso l'analisi di fonti mitologiche, clericali e politiche di era Nara e Heain. Tuttavia, non rientrando tra gli obiettivi del lavoro di Williams, l'analisi del concetto nel campo dell'espressione poetica è molto meno ricca.

[9] *Omoikemu/ hito o zo tomo ni / omowamashi / masashi ya mukui / nakarikeri ya wa*; avrei dovuto riamare quella persona che forse mi amava; puntuale, il castigo non si è fatto attendere (Sagiyama,2000, p. 624).

anche reato previsto dal codice penale di epoca Meiji e perseguibile con la detenzione in caso di relazione con una donna sposata[10].

I due poeti romantici attraverso l'immaginario cristiano inseriscono il concetto di colpa nella fraseologia dello *shintaishi*, ma la loro interpretazione romantica è forse più vicina alla colpa delle relazioni proibite di Genji e Kashiwagi piuttosto che alla coscienza di colpa, con tutte le sue implicazioni esistenziali espresse, per esempio, in un'opera fondamentale anche per la letteratura moderna giapponese come *Delitto e castigo* di Dostoevskij, che nel 1892 era stata tradotta solo parzialmente da Uchida Roan.

Akiko fu profondamente influenzata dal lessico di Tōson e Suimei, ma nei suoi *tanka* l'espressione *tsumi* assume tonalità differenti ed è associata al particolare universo simbolico che fa da scenario ai *tanka* di *Midaregami*[11].

A eccezione dei *tanka* n. 362 e n. 390 che associano la colpa rispettivamente alla condotta degli uomini e all'accanimento di anonimi calunniatori contro Yosano Tekkan[12], il termine *tsumi* è in tutta la raccolta associato all'amore terreno.

Se si guardano in sequenza i *tanka* n.1 e n.2 della raccolta, già si delineano gli elementi principali dell'orizzonte cosmico in *Midaregami*.

> La Stella che nel velo della notte sussurrò parole d'amore, ora è un comune mortale. E come sono scompigliati i suoi capelli! (n.1)

> Chiedilo alla poesia: tra i fiori di campo, chi rifiuterebbe quelli scarlatti? Come loro è seducente il peccato primaverile di una giovane fanciulla. (n.2)

Amore spirituale e amore terreno si succedono nelle immagini di una stella venuta giù dal firmamento, i cui capelli scomposti

[10] Il poeta Kitahara Hakushū nel 1912 scontò due settimane di reclusione nel carcere di Ichigaya per una relazione adultera, in seguito alla denuncia del marito tradito.

[11] Si vedano i *tanka* n. 2, 5, 143, 218, 228, 293, 362, 390.

[12] I versi alludono al libretto diffamatorio *Bundan shōma kyō,* vedi commento al *tanka* n.390.

alludono a una notte appassionata. Nel *tanka* n.2 quella passione è il peccato primaverile di una fanciulla. Qui, la fanciulla invita un ipotetico lettore ad ascoltare poesie che avranno il fascino di fiori scarlatti. Si anticipa così che la raccolta narrerà le meraviglie della poesia, le gioie dell'amore e della primavera, sinonimo della giovane età. In questo scenario il peccato non si configura come qualcosa da aborrire, ma, al contrario, come impulso dionisiaco alla vita.[13] È la morale tradizionale a definire questa forza vitale come *tsumi* (colpa), ma nei *tanka* di Akiko il termine perde ogni connotazione negativa per essere associato invece alla bellezza dei fiori rosso scarlatto, colore che nella raccolta allude costantemente alla passione amorosa.

La poetessa si presenta ai lettori come una creatura tra l'umano e il divino, ma nei suoi *tanka* le dimensioni del sacro e del profano non sono dicotomiche, anzi, sono unite proprio dalla sua particolare natura, sospesa tra umano e divino e la sua concretezza fisica diventa quindi la porta d'accesso alle gioie dell'amore, spirituale e terreno.

[13] Yoneda intepreta il termine *tsumi* come senso di colpa della poetessa per aver tradito la sua prima infatuazione verso Kōno Tetsunan a favore di Yosano Tekkan (Yoneda, 1981, p. 47). Studi successivi hanno notevolmente ridimensionato l'ipotesi di una relazione sentimentale tra Akiko e Tetsunan (Beichman, 2002, pp. 76-77). In queste pagine si preferisce interpretare il termine *tsumi* cercando di dare risalto alla sua valenza simbolica nell'insieme di elementi che compongono l'universo poetico di *Midaregami*.

Capitolo III

Sensualità e suggestioni *Art Nouveau*

Nel 1901, con la pubblicazione di *Midaregami*, Akiko si impose all'attenzione del grande pubblico e della critica letteraria, divisa tra acclamazioni entusiaste e stroncature feroci.

I *tanka* di *Midaregami* celebravano l'arte, la poesia, la primavera, l'amore e la giovane età, ma vi erano anche numerosi componimenti con allusioni erotiche esplicite e una sensualità inedita nella tradizione poetica giapponese. In particolare le sue poesie d'amore, pur conservando l'eleganza dei versi, rompevano con le convenzioni della scuola poetica dominante nell'Ottocento e, soprattutto, esprimevano senza inibizione le gioie della passione fisica dal punto di vista femminile.

Fu forse per questo che, uno dei critici più severi fu il poeta e critico letterario Sasaki Nobutsuna (佐佐木信綱, 1872-1963), definì i suoi versi degni del linguaggio di una prostituta e dannosi alla pubblica morale (Sasaki, 1901, p. 77)[1].

Midaregami coniugava la raffinata estetica della poesia classica, che l'autrice ben conosceva[2], con elementi innovativi che rispondevano all'esigenza di ampliare il campo espressivo del *tanka.*

[1] L'articolo era firmato con lo pseudonimo Sochōsei (蘇帳生). Sasaki Nobutsuna, oltre a dirigere la rivista letteraria *Kokoro no hana* (心の花, fiori del cuore), organo della scuola poetica *Chiku haku kai,* ha scritto anche numerosi commentari sulle principali antologie poetiche classiche, ed è considerato un autorevole studioso di letteratura giapponese nel XX secolo.

[2] Numerosi studi sottolineano l'importanza della tradizione poetica giapponese nella produzione letteraria di Yosano Akiko. Tra questi, Haga Tooru evidenzia il tema dei ca-

Da questo punto di vista, la prima raccolta poetica di Akiko fu un'opera fondamentale nella transizione della poesia giapponese dalla tradizione alla modernità.

Alcuni aspetti della poetica di *Midaregami* rivelano interessanti affinità con lo spirito estetico e culturale dell'*Art Nouveau*, in parte riflesso della ricezione in Giappone di questo fenomeno culturale e artistico che interessò numerosi paesi europei dall'ultimo decennio dell'Ottocento. In particolare, occorre chiedersi se, e in che modo, il tema della seduzione, intesa nelle due accezioni di conquista amorosa e trasgressione morale (che nei *tanka* di *Mideregami* hanno come motivo centrale il corpo femminile nella sua concretezza fisica e contemporaneamente epifania sovrannaturale), presenti delle corrispondenze con un genere di iconografia femminile che in Europa era venuto affermandosi sin dalla corrente preraffaellita, in cui si condensavano i canoni di una bellezza inquietante, angelicata e tentatrice allo stesso tempo.

Questo tipo di rappresentazione della donna non aveva precedenti nella poesia giapponese e presenta degli elementi in comune con una certa iconografia femminile che caratterizzò *l'Art Nouveau* europeo di fine Ottocento. In queste pagine si cercherà di riflettere su quale posizione possa aver occupato l'*Art Nouveau* nella poetica di *Midaregami*.

3.1. Il *Myōjō* tra letteratura e arti visive

L'esistenza di un rapporto tra i *tanka* di Yosano Akiko e l'*Art Nouveau* è visibile già dalla copertina di *Midaregami,* che fu realizzata dal pittore Fujishima Takeji, membro della scuola *Hakubakai* (白馬会, Associazione del cavallo bianco) fondata nel 1899.

pelli femminili come rilevante punto di contatto con l'immaginario poetico del *waka* classico (Haga, 1988, pp. 10-21); Irie Haruyuki definisce esercitazioni basate su *waka* del *Kokin Waka shū* e dello *Shin Kokin waka shū* i primi componimenti di Akiko pubblicati su riviste letterarie della città natale Sakai, (Irie, 2003, pp. 15-17), Gillian Gaye Rowley approfondisce al rapporto tra la letteratura di Yosano Akiko e il *Genji monogatari*, una delle principali opere canoniche della letteratura giapponese classica (Rowley, 2000).

Il gruppo *Hakubakai* era all'avanguardia nell'introduzione delle arti visive europee in Giappone.

L'illustrazione rappresenta un viso femminile racchiuso in una cornice a forma di cuore. L'insieme è trafitto da una freccia, dalla cui punta stillano gocce di sangue che formano in caratteri stilizzati il titolo *Midaregami,* mentre dalla punta della freccia spuntano fiori di ciliegio (fig.1). Il segno scritto partecipa attivamente alla costruzione del messaggio visivo, secondo un gusto diffuso anche presso molti artisti europei di fine secolo. Il viso femminile racchiuso in una cornice ricorda a sua volta i poster di Mucha *La plume* (1899) e *Zodiac* (1896) che ritraggono l'attrice Sarah Bernhardt (fig.2), musa dell'*Art nouveau* parigino. La trama scomposta dei capelli, l'angolazione e il profilo del viso in copertina ricordano molto anche l'opera, *The Heart of the Rose* del preraffaellita Edward Burne Jones, che rappresenta un pellegrino intento a contemplare una fanciulla appisolata in un cespuglio di rose (fig.3). La seconda illustrazione all'interno del libro di poesie, è intitolata *Ren'ai* (Amore) e rappresenta Eros nell'atto di scagliare una freccia (fig.4). Probabilmente si tratta dello stesso dardo che trafigge il cuore della copertina. In un gioco dinamico di linee curve e metamorfosi, il mito di Apollo e Dafne è rievocato attraverso lo stile *Art Nouveau* e si combina con i fiori di ciliegio, simbolo per eccellenza della più che millenaria tradizione poetica giapponese. La scelta di illustrare la raccolta con questa immagine in stile *Art Nouveau* desta curiosità se si pensa che fu proprio la ricezione delle arti orientali e in primo luogo del giapponismo a stimolare nelle arti visive in Europa una maggiore sinteticità delle forme e la riscoperta delle linee armoniche della natura. Sul giapponismo gli artisti europei proiettarono la loro nostalgia per un mondo idealizzato, preindustriale e non contaminato dall'alienante omologazione della modernità di fine Ottocento. In questo senso, il giapponismo non fu semplicemente la coltivazione di un gusto esotico, ma divenne parte integrante di un discorso artistico che si caratterizzò anche per l'istanza di

un'indipendenza morale e sociale della creazione artistica, sintetizzabile nello slogan *art pour l'art*. L'*Art Nouveau* nacque da questo spirito estetico e contribuì ad ampliare gli orizzonti dell'arte moderna in Europa. Parallelamente, in Giappone, la raccolta poetica di Yosano Akiko indicò la via per il superamento del rigido convenzionalismo della poesia *tanka* tradizionale e contemporaneamente diede voce a un desiderio di modernità culturale condiviso da numerosi poeti giapponesi tra la fine dell'Ottocento e il Novecento. La copertina di *Midaregami* testimonia l'incontro tra la sua poesia e lo stile *Art Nouveau*, ma per ricostruire in che modo avvenne tale contatto occorre guardare alcuni numeri della rivista poetica *Myōjō* (明星, Venere o stella del mattino), dove tra il maggio 1900 e l'agosto 1901 Yosano Akiko aveva pubblicato quasi tutti i *tanka* poi riuniti nella sua prima raccolta.

Il mensile *Myōjō*, era nato nell'aprile del 1900 come organo della *Tokyo Shinshisha*, fondato dal poeta Yosano Tekkan. La rivista si era immediatamente caratterizzata per la sua vocazione interdisciplinare. Insieme alla modernizzazione della poesia giapponese, sosteneva un rinnovamento dell'arte in generale, pubblicando recensioni di romanzi, arti visive e rappresentazioni teatrali. Sin dal primo numero del *Myōjō* comparve una pagina con una sorta di statuto che spiegava ai lettori (ma anche e soprattutto agli aspiranti autori) la sua natura di rivista non solo poetica, ma attenta anche alle varie forme di espressione letteraria e alle arti visive. Questo statuto ebbe lievi modifiche o emendamenti nel corso della breve esistenza della rivista[3], ma solo per rendere ancora più esplicito quanto era scritto nel punto di apertura: «Il *Myōjō* nasce come organo della Nuova Società Poetica di Tokyo, oltre a riportare commenti, articoli, conferenze, recensioni e saggi

[3] Il *Myōjō* cessò le sue pubblicazioni nel 1908, divenute economicamente insostenibili a causa di una forte flessione delle vendite con il mutare dei gusti del pubblico, sempre meno attratto dallo spirito tardo romantico della rivista e sempre più interessato invece alla nuova ondata naturalista giapponese, iniziata circa due anni prima con il successo del romanzo *Hakai* (破戒, La trasgressione, 1906) di Shimazaki Tōson.

sull'arte[4] degli eminenti maestri, pubblica le opere dei suoi soci e notizie dal mondo letterario»[5].

I primi numeri della rivista avevano un formato *tabloid* molto semplice che non privilegiava particolarmente l'impatto visivo (fig.5). Ma, a partire dal sesto numero di settembre 1900, la veste grafica cambiò radicalmente e lo spazio dedicato alle illustrazioni aumentò notevolmente (fig.6). Nello stesso numero furono pubblicate le corrispondenze del pittore Asai Chū dalla quinta esposizione universale di Parigi, iniziata nel febbraio di quell'anno. Stimolato da questi resoconti, Yosano Tekkan aveva coinvolto i pittori del gruppo *Hakubakai* nella redazione del *Myōjō* e fu il primo in Giappone a coniugare il rinnovamento della poesia giapponese con le arti visive moderne provenienti dall'Europa.

Questa vocazione all'intermedialità tra arti visive e poesia si concretizzò nella nuova veste grafica che avrebbe caratterizzato lo stile della rivista anche negli anni successivi. La copertina del sesto numero che inaugura il nuovo corso del *Myōjō*, intitolata *Venere*, fu disegnata da Ichijō Narumi membro dello *Hakubakai*, e ricorda alcuni poster di Alfons Mucha. In particolare, per quanto riguarda la posizione del corpo femminile disegnato da Ichijō Narumi, si può segnalare la somiglianza con una pubblicità di cartine per sigarette Jobs, realizzata dall'artista ceco nel 1898 (fig.7). Ma colpisce anche l'affinità tra l'illustrazione del sesto numero del *Myōjō* con questo *tanka* di Yamakawa Tomiko, pubblicato nel terzo numero di giugno 1900 della rivista:

> Di una nuova stella è fragrante la rugiada del giglio che poni
> sul petto, tu che ami la poesia.[6]

I versi sembrano anticipare l'immagine della copertina realizzata da Ichijo Narumi, generalmente considerata come simbolo

[4] A partire dal secondo numero del mese di maggio 1900, su aggiunta la frase «poesia *waka*, poesia nelle nuove forme, belle lettere, romanzi, *haiku*, pittura».

[5] T. YOSANO, *Myōjō*, «Myōjō» I, 1900, p. 1.

[6] *niihoshi no tsuyu no nioeru yuri no hana o mune ni oshiatete uta o omou kimi* （新星の露のにほへる百合の花を胸におしあてて歌をおもふ君）.

della svolta estetica del *Myōjō,* che ritrae una figura femminile a petto nudo che accosta il viso a un fiore di giglio per baciarlo, o sentirne il profumo.

Nel leggere questo *tanka* di Tomiko viene da chiedersi se furono le illustrazioni a ispirare la sensualità dei versi delle poetesse del *Myōjō* o viceversa, dando adito anche all'ipotesi che la stessa Akiko possa aver recepito lo stile dell'amica e rivale. Ma forse è più esatto interpretare il nuovo corso del *Myōjō*, sia nell'estetica grafica che nell'arte poetica, come il frutto di una fertile interazione tra i due ambiti, letterario e pittorico.

L'interesse per lo stile di Mucha è ancora più evidente in un'altra illustrazione contenuta nel numero di settembre 1900 del *Myōjō*, realizzata dal pittore Fujishima Takeji, l'illustratore di *Midaregami*. Il disegno di Fujishima Takeji precede un gruppo di *tank*a di Akiko e altri autori dal titolo *Ganraikō* (雁来紅, amarilli). L'immagine riadatta un poster di Mucha che ritrae Sarah Bernhardt, realizzato per *La Plume* nel 1896. Al nome di Sarah Bernhardt, che incorona l'opera di Mucha, Fujishima sostituisce quello della rivista *Myōjō*, mentre il viso dell'attrice è modificato con tratti orientaleggianti. (fig.8). Fujishima Takeji conferma la sua predilezione per Mucha nel settimo numero di ottobre 1900, nella pagina che precede un saluto che il poeta Yosano Tekkan rivolge ai lettori (fig.9).

Questo gioco di sostituzioni e appropriazione di una rappresentazione femminile tipica dell'*Art Nouveau* europeo, rivela l'intento di dotarsi, attraverso la figura di Akiko, di un'icona destinata a rappresentare un rinnovato gusto per la letteratura e l'arte che la rivista si proponeva di divulgare in Giappone

3.2. Il corpo e la censura

Nell'ottavo numero del novembre 1900, il *Myōjō* pubblicava una conversazione tra Yosano Tekkan e Ueda Bin[7] dal titolo *Hakubakai gahyō* (白馬会画評, recensione sulla pittura dello *Hakubakai*). La conversazione prendeva spunto da alcune opere del gruppo artistico giapponese per affrontare poi il tema del nudo nell'arte. In particolare si elogiavano due opere: un dipinto di Kuroda Seiki che ritrae una donna intenta a osservare il proprio corpo allo specchio, e un nudo di Fujishima Takeji, che ritrae una donna intenta a tagliarsi le unghie dopo il bagno (fig.10). Si trattava di ritratti femminili in pose inconsuete, che ricordano la serie dei nudi femminili di Edgar Degas.

Nella loro conversazione Yosano Tekkan e Ueda Bin sostenevano che l'armoniosa combinazione di linee in un nudo artistico esprimesse meglio di ogni altra cosa l'essenza del bello. Se Ueda Bin, più fedele alla lezione di Johann Joachim Winkelmann[8], si limitò a riconoscere il valore estetico del nudo nella classicità, Yosano Tekkan cercò di estendere questa qualità all'arte moderna e ai nudi dello *Hakubakai*. Si trattava di una concezione del tutto nuova in Giappone e, cosa ancor più rilevante, questa glorificazione estetica del nudo riguardava il corpo femminile.

Il numero della rivista fu censurato, ufficialmente a causa delle sue illustrazioni. La censura fu un duro colpo per le finanze della rivista, ma diede maggiore pubblicità al *Myōjō* e divenne anche l'occasione per un dibattito sul rapporto tra arte e morale, in particolare tra Yosano Tekkan e il critico Ōimachi Keigetsu della rivista letteraria *Taiyō.* Yosano Tekkan difese l'idea di

[7] Ueda Bin (1874-1916), poeta, critico d'arte e traduttore di poesie occidentali, in particolare di Dante Gabriel Rossetti, Browings, collaborò con prestigiose riviste letterarie di fine '800 come *Bungakkai* (mondo letterario) e *Teikoku bungaku* (rivista letteraria dell'università imperiale di Tokyo). Nel 1905 pubblicò *Kaichō on* (Il suono dell'onda), un'antologia di poesie occidentali che fece conoscere in Giappone il simbolismo francese, il preraffaellitismo, autori classici come Shakespeare e Dante Alighieri, ed anche autori italiani dell'epoca, come Arturo Graf e Gabriele D'annunzio.

[8] Ueda Bin si era cimentato nella traduzione di poeti tedeschi come Haine e Goethe, ed aveva letto Winkelmann e le sue teorie estetiche sulla classicità.

espressione artistica libera da qualsiasi giustificazione morale o didattica[9], sostenendo il principio di *art pour l'art*. Si trattava di un'idea destinata a una dialettica conflittuale con il discorso politico e sociale dominante nel Giappone dell'epoca. Il nuovo corso, iniziato con lo Stato nazione Meiji, aveva comportato un radicale mutamento nell'assetto politico e sociale del Giappone.

Tra le priorità, oltre alla corsa verso la modernizzazione tecnologica, c'era quella di controllare ed educare i sudditi. Nel 1890 era stato emanato il Rescritto imperiale sull'educazione che, oltre a voler consolidare il fondamento ideologico del nuovo assetto imperiale, conteneva nei suoi punti una concezione olistica della società, con un forte retaggio confuciano, che lasciava poco spazio alla domanda di libertà individuale. Lo stesso concetto di individualismo in Giappone era stato fortemente influenzato dall'utilitarismo positivistico e concepiva l'individuo principalmente come *homo oeconomicus,* per cui il successo e l'autonomia individuale erano funzionali al successo e all'autonomia della Nazione. Da questo punto di vista, la rivendicazione di una libertà assoluta nell'attività artistica, fino al punto di sfidare il controllo dello Stato sulla sessualità e la morale, si collocava in una posizione minoritaria, con scarse possibilità di un pubblico riconoscimento.

Il dibattito sul rapporto tra arte e morale nacque in seguito alla pubblicazione di illustrazioni "proibite" sulla rivista *Myōjō*. Ciò può essere letto come una conferma del fatto che le opere del gruppo *Hakubakai* e la ricezione delle arti visive europee, in primo luogo l'*Art Nouveau*, non erano elementi decorativi, ma anzi ebbero una funzione propulsiva nell'elaborazione del discorso artistico e letterario che Yosano Tekkan portò avanti attraverso il *Myōjō*.

[9] K. ITSUMI, *Shinpan hyōden Yosano Hiroshi Akiko. Meiji hen*, Yagi Shoten, Tokyo 2007, pp. 188-190.

3.3. Glorificazione del corpo e sensualità erotica

L'importanza data all'iconografia femminile nella rivista *Myōjō* era un segnale evidente della ricezione delle arti visive europee e in Giappone pareva intrecciarsi indissolubilmente con i temi della libertà espressiva e la centralità dell'Io nella creazione artistica. Sono questi i termini che permettono di tracciare un rapporto tra i *tanka* di Yosano Akiko e lo spirito dell'*Art Nouveau* che la rivista *Myōjō* stava introducendo in Giappone.

Un motivo ricorrente nei *tanka* di *Midaregami* è proprio la glorificazione del corpo femminile, che raggiunge talora vette di puro narcisismo, oppure condensa in pochi versi il fascino e la forza distruttiva della bellezza, evocando contemporaneamente il mito europeo della donna fatale, come nei *tanka* seguenti.

> Non sono mancati i giorni in cui, nel prender cura del mio aspetto dopo un bagno, sorridente contemplavo il mio corpo. (n. 107)

Questi versi suggeriscono l'immagine di una donna che veste il suo corpo dopo un bagno e si guarda compiaciuta allo specchio. È la celebrazione della bellezza semplice e naturale che sembra riunire in un'unica rappresentazione verbale i sorrisi delle donne di Mucha, i nudi di Degas e di Kuroda Seiki. La celebrazione della bellezza fiera e della forza avviene anche attraverso l'immagine dei capelli.

> Soave è quella ventenne! Fiera è la sua primavera dai neri capelli su cui scorre il pettine. (n.6)

> Castigherò gli uomini per le loro numerose colpe! Esclamai. È per questo che son stata creata, con la mia pelle candida, con i miei lunghi capelli neri. (n.362)

Nel *tanka* n.6 i capelli sono associati a un ideale di bellezza spavalda, diverso da un canone di femminilità timida e riservata, più convenzionale. Nel *tanka* n.362 i capelli, insieme alla pelle candida, diventano un'arma di seduzione e la donna si trasforma

in angelo vendicatore, evocando un'immagine simile alla donna fatale tipica di un certo tipo d'iconografia femminile dell'*Art Nouveau*, come nelle illustrazioni di Audrey Beardsley.

La forza simbolica dei capelli è un *topos* ricorrente nella tradizione classica. Le immagini dei capelli evocate da Yosano Akiko in *Midaregami* hanno precedenti illustri, per esempio in questo *waka* di Izumi Shikibu, una delle più importanti poetesse di epoca Heian.

kurokami no
midare mo shirazu
uchifuseba
mazu kakiyarishi
hito zo koishiki (*Goshūi waka shū* 1075-1086, n.775)

giaccio i neri capelli scomposti
ma non ne sono cosciente
tutta tesa
al pensiero dell'uomo
che li ha accarezzati.[10]

L'immagine dei neri capelli (*kurokami*) scomposti (*midare*) allude all'intensa emozione per la nottata trascorsa con l'uomo che, nel congedarsi all'alba, li ha accarezzati. Anche in *Midaregami* è possibile trovare l'immagine dei capelli con suggestioni simili al motivo poetico classico (per es. nei *tanka* n.1, 16, 22, 56, 255, 341). La trama scomposta dei capelli è un motivo di grande importanza nella raccolta, tanto da dare il titolo all'opera e comparire come elemento centrale della copertina illustrata da Fujishima Takeji[11].Nelle immagini dei capelli si condensa la

[10]Traduzione di Adriana Boscaro (Boscaro, 2000, p. 74).

[11] Secondo Haga Tooru, il titolo della raccolta poetica di Akiko sarebbe stato ispirato dal seguente *haiku* di Yosa Buson: «onde di primavera fan da cuscino ai capelli scomposti»(*Makura suru haru no nagare ya midaregami*, 枕する春の流れやみだれ髪). Lo *haiku* di Buson sarebbe a sua volta ispirato a un aneddoto cinese riportato negli Annali della dinastia Jin (*Jin shu* 晋書, 648 d.C. ca.) in cui il consigliere militare della corte Wu, Sun Zi (孫楚), parlando con il sovrano disse di volersi ispirare ai valori di libertà e frugalità, ma usò erroneamente il detto cinese 枕石漱流 (*zhěn shí shù liú* usare le pietre come cuscino e lavarsi nella corrente del fiume) invertendone i caratteri in 漱石枕流 (*shù*

gamma di emozioni espresse nel repertorio poetico di Akiko, che possono essere gioia, celebrazione della propria bellezza o potenza, ma anche turbamento e inquietudine.

> I miei neri capelli, mille ciocche dei miei capelli scarmigliati, e ingarbugliati sono i miei pensieri, e turbato è il mio cuore. (n. 260)

Anche in questo caso è possibile trovare corrispondenze con la tradizione del *waka*, come nel seguente componimento della poetessa Taikemon'in no Horikawa, segnalato da Haga Tooru (Haga, 1988, p. 15).

> *Nagakaramu*
> *kokoro mo shirazu*
> *kurokami no*
> *midarete kesa wa*
> *mono o koso omoe* (*Ogura hyakunin isshu*, n.80)
>
> Non so quanto
> il tuo amore durerà,
> questa mattina,
> come i neri capelli scomposti
> sono turbati i miei pensieri.

In questo caso la donna si interroga inquieta sui sentimenti del suo uomo, apparentemente dopo il congedo all'alba.

Entrambi i *waka* di Izumi Shikibu e di Taikenmon'in, attraverso l'immagine dei capelli, abbinano la sensualità femminile a uno stato d'animo, ma il tema di fondo è il dolore per l'assenza della persona amata. Rispetto a questi precedenti, Akiko amplia la gamma simbolica dei capelli come per esempio nel *tanka* seguente dal contenuto abbastanza esplicito.

shí zhěn liú, usare la corrente del fiume come cuscino e lavarsi con le pietre). Haga segnala che lo *haiku* di Buson allude però alla figura sinuosa dei lunghi capelli di una donna, sganciando così il termine *midaregami* da una connotazione mascolina ricorrente nel repertorio epico dei *gunki monogatari*, per esempio nelle scene dello *Heiji monogatari* (Storia dell'era Heiji, 1221? d.C.) in cui il termine descrive la capigliatura dei guerrieri nell'atto di togliersi l'elmo (Haga, 1988, pp. 10-11, p. 14).

Ebbra del crepuscolo di primavera, non ti lascerò andare via. I miei capelli scomposti s'adagiano sul *koto* scompigliandosi sempre più. (n, 29)

Lo scomporsi dei capelli qui evoca la passione travolgente e l'allusione erotica, implicando la presenza dell'oggetto d'amore. Questa forza vitale, oltre alle allusioni erotiche, si esprime anche attraverso immagini in cui i motivi fitomorfi e metamorfici ricordano il vitalismo biologico che caratterizza anche l'estetica dello *Art Nouveau*.

Il vento di ponente intreccia alle giovani fronde i miei capelli sciolti. Tra i rami, due palmi di incantevole arcobaleno. (n. 104)

Dai capelli di giovane fanciulla una goccia è caduta coagulandosi sull'erba. Così è nata la farfalla che adesso danza in questo giardino di primavera. (n. 360)

Il dettaglio concreto dei capelli diventa così emblema della glorificazione del corpo, dell'amore e della forza vitale della primavera.

Regno della primavera e dell'amore, alla tenue luce dell'alba ti fan da vessillo i miei neri capelli fragranti di fior di susino. (n. 15)

Esempi ulteriori del collegamento tra libertà espressiva e celebrazione della concretezza fisica possono trovarsi nei *tanka* in cui l'autrice esplora ulteriormente le possibilità poetiche del corpo attraverso le immagini del seno e del sangue.

Tenendo le mani premute sul seno, con il piede ho delicatamente spinto via il velo del mistero. Quanto è intenso il rosso scarlatto dei fiori che sbocciano qui.(n. 68)

Breve è la primavera. Del resto, cosa mai ha vita eterna? Mi dissi, e lasciai che le sue mani si trastullassero con il mio potente seno. (n. 321)

L'immagine della donna che copre il seno con le proprie mani può ricordare la posa della *Venere* di Botticelli o la *Venere allo*

specchio di Tiziano Vecelio, quasi a voler sottolineare il tono di glorificazione del corpo femminile. Il velo è un'immagine simbolica oltre la quale appaiono misteriosi fiori d'intenso scarlatto, un colore che nei *tanka* di Akiko allude alla passione. Il *tanka* n.68 celebra la scoperta e la gioia dell'amore nella dimensione spirituale e fisica. Nel *tanka* n.321 la fugacità della primavera, associata alla forza vitale della natura, all'amore e alla giovane età, induce la donna a vivere il presente e concede all'uomo di toccarla.

Nei suoi *tanka* Yosano Akiko, oltre a una visione inedita dell'erotismo femminile, introduce delle importanti novità anche sul piano della fraseologia e delle immagini. Dal punto di vista delle convenzioni poetiche, questi *tanka* presentavano una novità rilevante. Nella tradizione poetica giapponese infatti l'immagine del seno era generalmente associata alla maternità o all'allattamento, per esempio in termini come *uba* oppure *chinushi*（乳母 o 乳主，balia), o anche negli epiteti poetici *makurakotoba* come *tarachine no*（垂乳根の, dal seno pendente, allusione all'allattamento) che nella poesia classica era associato all'immagine materna.

Gli esempi fin qui citati consentono di affermare che nei *tanka* di Akiko la nudità non è più l'oggetto di contemplazione eccitata degli uomini, ma una rappresentazione della bellezza naturale del corpo in cui convergono sensualità, sacralità e soggettività.

Un altro elemento ricorrente nelle poesie di *Midaregami* è il sangue. A tal proposito, l'illustrazione in copertina può essere interpretata come un'allegoria dei temi dominanti nella raccolta poetica. La passione, l'amore, la primavera rappresentata dai fiori di ciliegio e il sangue, sono tutti elementi contenuti nei suoi versi e, in particolare, il seguente *tanka* sembra dialogare direttamente con l'immagine in copertina.

> A chi rivelare i palpiti rosso carminio del mio sangue, i pensieri amorosi della mia primavera traboccante di vita? (n. 9)

C'è una corrispondenza cromatica tra il colore rosso carminio nel verso d'apertura, l'immagine del sangue e l'illustrazione in copertina. In *Midaregami* il rosso è il colore della passione amorosa, mentre il sangue tremante è un'espressione astratta che allude ad uno stato di inquietudine interiore legata al desiderio di liberare l'energia della passione amorosa. Nei *tanka* seguenti, l'immagine del sangue si combina con il tema della seduzione.

> Non hai ancora sentito il sangue palpitare ardente sotto la mia morbida pelle, tu che insegni la Via, non ti senti solo? (n. 26)

Sul reale destinatario di questa poesia esistono diverse ipotesi basate su circostanze biografiche. I versi potrebbero essere stati scritti per Kōno Tetsunan, poeta e amico d'infanzia dell'autrice, che in quegli anni aveva preso gli ordini buddisti (Beichman, 2002, pp. 75-76). Un'altra ipotesi è che il *tanka* fosse diretto a Yosano Tekkan, giacché fu pubblicato poco prima che lo stesso divorziasse per poi andare a vivere a Tokyo con Akiko (Matsudaira, 2004, p. 124). Per un lettore all'oscuro di queste circostanze personali, l'uomo che insegna la Via non poteva che apparire come un monaco buddhista o un'immagine usata per evocare la morale tradizionale. La seduzione, che assume i toni di una sfida alle convenzioni morali, usa le armi della pelle morbida e sensuale, un dettaglio concreto, e del sangue, un'immagine più astratta su cui convergono il turbamento interiore e la passione inarrestabile.

> Infuocato di passione è il mio sangue. Accoglierò nel mio rifugio di sogno te che percorri la primavera, purché sappia venerare questo dono divino. (n.4)

In tutta la raccolta poetica *Midaregami* il termine *sangue* compare quindici volte. Non molte se si pensa che l'intera raccolta contiene 399 *tanka*. Moltissime se si pensa che nella tradi-

zione poetica giapponese quest'immagine compare molto raramente e solo nelle elegie funebri[12]. A parte rari esempi, il sangue non rientra nel campo degli effetti estetici della tradizione poetica giapponese, a differenza del repertorio in prosa dei *Gunki monogatari*, dove il termine poteva essere usato per descrivere scene di morte o battaglie cruente. La parola "sangue", così vivida e associata a eventi violenti o luttuosi, forse era considerata come un elemento contaminante, da escludere dal linguaggio poetico anticamente ispirato dalla forza vitale dei fenomeni naturali. Nelle poesie di Yosano Akiko, il sangue come termine poetico rappresenta una novità che non consiste tanto nella frequenza di utilizzo, ma piuttosto nell'accezione inedita che esso assume. Contrariamente alla tradizione letteraria giapponese, dove l'immagine del sangue è connessa alla sua natura tanatica, distruttiva o luttuosa, questo elemento nella poesia di Akiko è rappresentato come una forza incontenibile scatenata dalla passione amorosa.

La trasgressione di questa convenzione poetica è ancora più forte se si pensa che il sangue femminile era associato al mestruo, elemento contaminante, fonte di potere pernicioso (Nakano,1998), sin dalla mitologia del *Kojiki*[13].

Nelle poesie di Akiko questa connotazione negativa del sangue femminile è completamente ribaltata e diventa manifestazione di forza vitale che esprime in modo totalizzante l'energia della passione e il mistero della sessualità femminile.

[12] Nel *Man'yoshū*, su circa 4500 componimenti poetici, l'immagine del sangue è assente. Il termine *chi* (血 sangue) compare solo 15 volte nel *Dai* (nota che precede la poesia indicandone l'autore e la circostanza in cui fu composto) attraverso l'espressione figurata *chi no namida* (lagrime di sangue), usata per esprimere cordoglio. La stessa espressione si trova solo nel *waka* 830 del *Kokin waka shū*. Nelle otto grandi antologie imperiali compilate tra il IX ed il XII secolo, l'espressione *chi no namida* è presente solo un'altra volta in un'elegia funebre composta dal monaco Sōsei. In alcuni trattati poetici del XII secolo l'uso del termine è consentito per le poesie *Banka* (elegie funebri), come espressione di un dolore estremo legato ad un fatto luttuoso.

[13] Nel *Kojiki* (古事記, Cronache di antichi eventi, 712 d.C. ca), l'eroe Yamato Takeru soccomberà al sacro dio del monte Ibuki perché contaminato dal sangue mestruale della sua sposa Miyazu, con cui ha avuto un rapporto la sera precedente (per una traduzione in italiano dell'opera, si veda Villani, 2006).

La rappresentazione femminile che emerge dai *tanka* di *Midaregami* sfidava, forse anche oltre le reali intenzioni dell'autrice, la società dell'epoca. Tradizionalmente, alle donne in Giappone non erano riconosciuti ruoli all'infuori della maternità e della devozione coniugale, se non quello della prostituzione (e questo si riflette anche nella critica di Sasaki Nobutsuna, citata alcune pagine addietro).

Un testo didascalico di epoca Edo (1600-1868), *Onna daigaku takarabako (*女大学宝箱*,* Scrigno del grande insegnamento per le donne, 1716 – 1732 ca) sosteneva una condizione naturale d'inferiorità intellettuale ed emotiva delle donne, in virtù della quale i loro compiti erano la procreazione, la maternità e la subordinazione all'uomo (Koyama, 2012, pp. 16-18). Se nel Giappone premoderno prevalse questo tipo di misoginia ammantata di morale neoconfuciana, in epoca moderna lo Stato nazione Meiji, con il Rescritto imperiale sull'educazione del 1890, finì per istituzionalizzare questa condizione di esclusione e subalternità delle donne. Il rescritto prevedeva, infatti, un percorso didattico il cui scopo era formare brave mogli e sagge madri che avrebbero dovuto educare sudditi fedeli all'imperatore. In un clima culturale simile, i *tanka* di Yosano Akiko ebbero un forte impatto e realizzarono sul piano letterario, forse l'unica forma di espressione che poteva consentirlo, un ribaltamento dei rapporti di potere tra i generi.

I *tanka* di *Midaregami* proponevano al pubblico dell'epoca un intreccio caleidoscopico di fantasia, gioia, passione, in cui le allusioni erotiche esplicite ostentavano un'emotività libera dalle convenzioni e l'assertività dell'amore nella sua dimensione interiore e fisica. Il simbolismo cromatico, le bellezze della natura e soprattutto l'eleganza dei suoi versi ammorbidivano talvolta la radicalità del suo linguaggio poetico, ma la celebrazione del corpo ai limiti del narcisismo e l'esibizione in versi della sua concretezza erotica non avevano precedenti nella tradizione letteraria giapponese. La portata innovatrice dei suoi *tanka* non impli-

cava semplicemente una trasgressione delle convenzioni poetiche, ma anche quelle sociali e culturali. Il fatto che la natura erotica dei suoi *tanka* diventi gradualmente più esplicita a partire dai numeri del *Myōjō* in cui si mostra chiaramente la ricezione dell'*Art Nouveau,* non può essere letto solo come una coincidenza. La rivista *Myōjō*, con la sua interdisciplinarità e l'attenzione all'iconografia femminile delle arti visive europee, fornì ad Akiko una base artistica e culturale su cui l'autrice poté sviluppare il tema della seduzione erotica e dei numerosi personaggi femminili che recita nelle sue poesie. In questo senso, anche lo stile *Art Nouveau* delle illustrazioni nel *Myōjō* e in *Midaregami* non ha una mera funzione decorativa, ma è parte integrante dello spirito poetico dell'autrice e partecipa alla sintassi della sua opera.
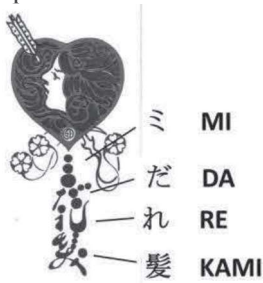
Figura 3.1. Copertina di *Midaregami* e *lettering* del titolo.

Figura 3.2. *La Plume* e *Zodiac* di Alfons Mucha (© Mucha Trust 2017).

Figura 3.3. Edward Burne Jones, *The Heart of the Rose* o *L'Amant* (1889).

Figura 1.4. Cupido con un dardo trafigge il cuore nella copertina di *Midaregami*. Biblioteca Nihon kindai bungaku kaikan

Figura 3.5. Copertine dei primi cinque numeri della rivista *Myōjō* in formato tabloid. Biblioteca Nihon kindai bungaku kaikan, Tokyo.

Figura 3.6. A sinistra, copertina del numero 6 del *Myōjō*, settembre 1900. A destra, copertine di numeri successivi disegnate da Ichijō Narumi, Wada Eisaku (sopra) e Fujishima Takeji (sotto). Biblioteca Nihon kindai bungaku kaikan, Tokyo.

Figura 3.7. Poster per le cartine Jobs, realizzato da Alfons Mucha nel 1898 (© Mucha Trust 2017).

28

雁來紅 (新詩社詠草)

鳳晶子 (和泉)

○天の川そひねの床のとばりごしに星の別れを透かし見るかな

染めてよと君がみもとへおくりやりし扇かへらず風秋となりぬ

血汐みななさけに燃ゆるわかき子に狂ひ死ねよとたまふ御歌か

知らずどて罪にやはあらぬ戀がたり君に病む子のかたはらにして

この日頃あやしきくせのつきそめてあらぬ反古にも胸さわぐかな

Figura 3.8. A sinistra, il disegno di Fujishima Takeji. A destra, il poster di Mucha che ritrae Sarah Bernhardt. Biblioteca del Nihon kindai bungaku kaikan, Tokyo; © Mucha Trust 2017.

Figura 3.9. Illustrazione di Fujishima Takeji pubblicata nel settimo numero del *Myōjō* (ottobre 1900), che riadatta visibilmente il poster di Alfons Mucha *Salon des Cent*, 1897. Biblioteca Nihon kindai bungaku kaikan, Tokyo; © Mucha Trust 2017.

Figura 3.10. A sinistra, Kuroda Seiki, Chōshō (朝妝, Toilette del mattino 1895). A sinistra, Fujishima Takeji, Yokugo (浴後, Dopo il bagno, 1900). Kuroda Kinen kan (Memoriale Kuroda),

MIDAREGAMI

臙脂紫

Enji murasaki

Viola Carminio

1

夜の帳(ちやう)にささめき盡きし星の今を下界(げかい)の人の鬢(びん)のほつれよ

Yo no chō ni sasameki tsukishi hoshi no ima o gekai no hito no bin no hotsure yo

La Stella che nel velo della notte sussurrò parole d’amore, ora è un comune mortale. E come sono scompigliati i suoi capelli!

2

歌にきけな誰れ野の花に紅(あか)き否(いな)むおもむきあるかな春罪(はるつみ)もつ子

Uta ni kikena dare no no hana ni akaki inamu omomuki aru kana haru tsumi motsu ko

Chiedilo alla poesia: tra i fiori di campo, chi rifiuterebbe quelli scarlatti? Come loro è seducente il peccato primaverile di una giovane fanciulla.

3*[1]

髪(かみ)五尺ときなば水にやはらかき少女(をとめ)ごころは祕めて放たじ

Kami go shaku tokinaba mizu ni yawarakaki otome gokoro wa himete hanataji

La lunga chioma nera s’apre nell’acqua, ma non si schiude il delicato segreto nel suo cuore di giovane fanciulla.

[1] I *tanka* contrassegnati con l’asterisco * sono commentati nella sezione successiva alla raccolta.

4

血ぞもゆるかさむひと夜の夢のやど春を行く人神おとしめな

Chi zo moyuru kasamu hito yo no yume no yado haru o yuku hito kami otoshime na

Infuocato di passione è il mio sangue. Accoglierò nel mio rifugio di sogno te che percorri la primavera, purché sappia venerare questo dono divino.

5

椿それも梅もさなりき白かりきわが罪問はぬ色桃（いろもも）に見る

Tsubaki sore mo ume mo sanariki shirokariki wa ga tsumi towanu iro momo ni miru

Ci son nivee camelie e bianchi fiori di susino. Al loro cospetto, impudico appare il rosa del pesco che non chiede conto del mio candore perduto.

6

その子二十（はたち）櫛にながるる黒髪のおごりの春のうつくしきかな

Sono ko hatachi kushi ni nagaruru kurokami no ogori no haru no utsukushikana

Soave è quella ventenne! Fiera è la primavera dei suoi neri capelli su cui scorre il pettine.

7

堂の鐘のひくきゆふべを前髪の桃のつぼみに経（きやう）たまへ君

Taka no kane no hikuki yūbe o maegami no momo no tsubomi ni kyō tamae kimi

Nel flebile riverbero della campana serale, giovane bonzo, vorrei che tu recitassi le sacre scritture al bocciolo di pesco che ho sulla frangia.

8

紫にもみうらにほふみだれ篋をかくしわづらふ宵の春の神

Murasaki ni momiura niou midarebako o kakushiwazurau yo no haru no kami

Fragrante di viola la fodera del kimono appena smesso nel cesto.
Come tenerla nascosta al nume delle notti di primavera?

9

臙脂色(えんじいろ)は誰にかたらむ血のゆらぎ春のおもひのさかりの命(いのち)

Enji iro wa dare ni kataramu chi no yuragi haru no omoi no sakari no inochi

A chi rivelare i palpiti rosso carminio del mio sangue,
i pensieri amorosi della mia primavera traboccante di vita?

10 *

紫の濃き虹説きしさかづきに映(うつ)る春の子眉毛(まゆげ)かぼそき

Murasaki no koki niji tokishi sakazuki ni utsuru haru no ko mayuge kabosoki

Intenso è il viola dell’arcobaleno! Mentre così diceva, nel bicchiere apparvero sottili le sopracciglia di una giovane fanciulla.

11 *

紺青(こんじやう)を絹にわが泣く春の暮やまぶきがさね友(とも)歌ねびぬ

Konjō o kinu ni waga naku haru no kure yamabuki gasane tomo uta nebinu

Di azzurro intenso le lagrime che verso sulla tela di seta, in questa tarda primavera. Ah, beati i miei compagni di poesia, che fioriscono in vesti dorate.

12

まゐる酒に灯(ひ)あかき宵を歌たまへ女(をんな)はらから牡丹に名なき

Mairu sake ni hi akaki yoi o uta tamae onna harakara botan ni na naki

In questa serata rubiconda di lanterne e di *sakè*, ancora una poesia per le peonie. Oh sorelle! Per questi fiori, noi siam rimaste senza nome.

13 *

海棠にえうなくときし紅(べに)すてて夕雨(ゆうさめ)みやる瞳(ひとみ)よたゆき

Kaidō ni yō naku tokishi beni sutete yūsame miyaru hitomi yo tayuki

Il rossetto, invano sciolto, ha gettato ai piedi del melo selvatico. Languido il suo sguardo attraversa la pioggia serale.

14

水にねし嵯峨の大堰(おほゐ)のひと夜神(よがみ)絽蚊帳(ろがや)の裾の歌ひめたまへ

Mizu ni neshi Saga no Ōi no hitoyo gami rogaya no suso no
uta himetamae

Assopiti lungo la riva del fiume Ōi di Saga. nume di questa notte, custodisci il segreto di poesie scritte sulla zanzariera.

15 *

春の國戀の御國のあさぼらけしるきは髪か梅花(ばいくゎ)のあぶら

Haru no kuni koi no mikuni no asaborake shiruki wa kami ka
baika no abura

Regno della primavera e dell’amore, alla tenue luce dell’alba
ti fan da vessillo i miei neri capelli fragranti di fior di susino.

16

今はゆかむさらばと云ひし夜の神の御裾(みすそ)さはりてわが髪ぬれぬ

Ima wa yukamu saraba to iishi yo no kami no misuso sawarite wa ga kami nurenu

È ora ch’io vada, addio! Mi disse. I miei capelli che il nume della notte sfiorò con l’orlo della manica, s’impregnarono di lagrime.

17

細きわがうなじにあまる御手(みて)のべてささへたまへな歸る夜の神

Hosoki wa ga unaji ni amaru mite nobete sasaetamae na kaeru yo no kami

Tendi la tua mano e sostieni la mia fragile nuca, nume di una notte fugace.

18

清水(きよみづ)へ祇園(ぎをん)をよぎる櫻月夜(さくらづきよ)こよひ逢ふ人みなうつくしき

Kiyomizu e Gion o yogiru sakura zukiyo koyoi au hito mina utsukushiki

Verso Kiyomizu passando per Gion, i fiori di ciliegio illuminati dalla luna. Come son belle tutte le persone che incontro questa sera!

19

秋の神の御衣(みけし)より曳く白き虹ものおもふ子の額に消えぬ

Aki no kami no mikeshi yori hiku shiroki niji mono omou ko no hitai ni kienu

Nume d’autunno, la tua augusta veste irradia un arco di luna.
Fugace quel chiarore tocca la fronte di una fanciulla in amore.

20 *

經(きやう)はにがし春のゆふべを奥の院の二十五菩薩歌うけたまへ

Kyō wa nigashi haru no yūbe o oku no in no nijūgo bosatsu uta uketamae

Tediosi i *sutra* alla sera di primavera. Venticinque *bodhisattva* del padiglione interno, accogliete le mie poesie!

21

山ごもりかくてあれなのみをしへよ紅(べに)つくるころ桃の花さかむ

Yamagomori kakute are na no mioshie yo beni tsukuru koro momo no hana sakamu

Appartati tra i monti, desideravi fossimo rimasti così per sempre. Ma ora è tempo che il mio rossetto finisca e che sboccino i fiori di pesco.

22

とき髪に室(むろ)むつまじの百合のかをり消えをあやぶむ夜(よ)の淡紅色(ときいろ)よ

Tokigami ni muro mutsumaji no yuri no kaori kie o ayabumu yo no toki iro yo

I capelli sciolti in questo felice rifugio tra gigli fragranti. Soffro al pensiero che svanisca il loro rosa notturno.

23

雲ぞ青き來し夏姫(なつひめ)が朝の髪うつくしいかな水に流るる

Kumo zo aoki koshi natsuhime ga asa no kami utsukushii kana mizu ni nagaruru

Le nubi nel cielo terso son giunte come una principessa d’estate. Che bella la sua chioma mattutina, mentre scorre riflessa sull’acqua!

24

夜の神の朝のり歸る羊とらへちさき枕のしたにかくさむ

Yo no kami no asa norikaeru hitsuji torae chisaki makura no shita ni kakusamu

Catturerei l’ariete su cui te ne vai all’aurora, Nume delle mie notti, e lo nasconderei sotto il cuscino.

25 *

みぎはくる牛かひ男 歌あれな 秋のみづうみ あまりさびしき

Migiwa kuru ushi kai otoko uta arena aki no mizuumi amari sabishiki

Percorri solitario il lido, mandriano, dunque canta per me. Troppo triste è il lago d’autunno.

26 *

やは肌のあつき血汐にふれも見でさびしからずや道を説く

Yawahada no atsuki chishio ni fure mo mide sabishikarazu ya michi o toku kimi

Non hai neanche sfiorato il sangue che palpita ardente sotto la mia morbida pelle: tu che insegni la Via, non ti senti solo?

27 *

許したまへあらずばこその今のわが身うすむらさきの酒うつくしき

Yurushi tamae arazuba koso no ima no wa ga mi usumurasaki no sake utsukushiki

Assolvete colei che sarebbe meglio se oggi non esistesse!
Ella vive per la bellezza del sakè di lilla colorato.

28

わすれがたきとのみに趣味をみとめませ説かじ紫その秋の花

Wasuregataki to nomi ni shumi o mitomemase tokaji murasaki sono aki no hana

Indimenticabile, lasciamo che tale sia il ricordo.
Io non ti esorterò più al viola, o fiore d’autunno.

29

人かへさず暮れむの春の宵ごこち小琴(をごと)にもたす亂れ亂れ髪

Hito kaesazu kuremu no haru no yoigokochi ogoto ni motasu midare midaregami

Ebbra del crepuscolo di primavera, non ti lascerò andare via.
I miei capelli scomposti s’adagiano sul *koto* scompigliandosi sempre più.

30

たまくらに鬢(びん)のひとすぢきれし音(ね)を小琴(をごと)と聞きし春の夜の夢

Tamakura ni bin no hitosuji kireshi ne o ogoto to kikishi haru no yo no yume

Il tuo braccio come cuscino, il suono di un capello spezzatosi dalla mia tempia. Nel sogno notturno di primavera ho creduto fosse una nota di *koto*.

31 *

春雨にぬれて君こし草の門(かど)よおもはれ顔の海棠の夕

Harusame ni nurete kimi koshi kusa no kado yo omoware kao no kaidō no yū

Intriso della pioggia di primavera sei giunto alla mia povera casa.
Raggiante è il mio viso, come i petali viola d’un melo selvatico alla sera.

32

小草(をぐさ)いひぬ『酔へる涙の色にさかむそれまで斯くて覺めざれな少女(をとめ)』

Ogusa iinu “yoeru namida no iro ni sakamu soremade kakute mesamezarena otome”

Disse la giovane erba alla fanciulla: “fiorirò del colore delle tue lagrime, fino ad allora resta così, non svegliarti”.

33

牧場いでて南にはしる水ながしさても緑の野にふさふ君

Makiba idete minami ni hashiru mizu nagashi sate mo midori no no ni fusau kimi

Il corso d’acqua scorre dal pascolo verso Sud. Sei perfetto, amore mio, in questo verde paesaggio.

34 *

春よ老いな藤によりたる夜(よ)の舞殿(まいどの)ゐならぶ子らよ束(つか)の間(ま)老いな

Haru yo oina fuji ni yoritaru yo no maidono inarabu kora yo tsuka no ma oina

Non andare via, Primavera. Come i glicini in fiore che pendono dalla sala notturna, si schierano le giovani danzatrici. Non fuggire così veloce, attimo!

35 *

雨みゆるうき葉しら蓮(はす)繪師の君に傘まゐらする三尺の船

Ame miyuru ukiha shirahasu eshi no kimi ni kasa mairasuru sanjaku no fune

Vedo la pioggia sulle fluttuanti foglie di nelumbo dai candidi fiori. Il mio ombrello ti ripara, amore, intento a dipingerli da una barca di tre *shaku.*

36

御相(みさう)いとどしたしみやすきなつかしき若葉木立(だち)の中(なか)の盧舎那佛(るしゃなぶつ)

Misō itodo shitashimiyasuki natsukashiki wakaba kodachi no naka no rushanabutsu

Buddha Vairocana, desta in me nostalgica familiarità il Vostro viso assorto a meditare tra i giovani arbusti.

37 *

さて責むな高きにのぼり君みずや紅(あけ)の涙の永劫(えうごふ)のあと

Sate semuna takaki ni nobori kimi mizu ya ake no namida no yōgō no ato

Smetti di condannare! Neanche salendo più in alto riesci a vedere i solchi eterni lasciati da cremisi lagrime?

38 *

雨にゆふべの宮(みや)をまよひ出でし小羊君(こひつじきみ)をのろはしの我れ

Harusame ni yūbe no miya o mayoi ideshi kohitsuji kimi o norowashi no ware

Nella pioggia di primavera al crepuscolo, un agnello fuggì dal Palazzo smarrendosi. Ero io, mio amato, e ti maledico.

39

ゆあみする泉の底の小百合花二十(さゆりばなはたち)の夏をうつくしと見ぬ

Yuami suru izumi no soko no sayuribana hatachi no natsu o utsukushi to minu

Come giglio in fiore sul fondo di una sorgente, così contemplo lo splendore estivo dei miei venti anni.

40

みだれごこちまどひごごちぞ頻なる百合ふむ神に乳おほひあへず

Midaregokochi madoigokochi zo shikiri naru yuri fumu kami ni chichi ōiaezu

Animo turbato, animo smarrito, irresistibile è il desiderio
di porgere il mio seno al nume che calpesta il giglio in fiore.

41

くれなゐの薔薇のかさねの唇に靈の香のなき歌のせますな

Kurenai no bara no kasane no kuchibiru ni rei no ka no naki uta nosemasu na

Da quelle labbra rosso vivo, come petali di rosa, non declamare mai poesie che non abbiano il profumo della tua anima.

42

旅のやど水に端居の僧の君をいみじと泣きぬ夏の夜の月

Tabi no yado mizu ni hashii no sō no kimi o imiji to nakinu natsu no yo no tsuki

Nel rifugio di un viaggio ti vedo stare ai margini dell’acqua.
Giovane bonzo, ti piango amaramente sotto la luna estiva.

43

春の夜の闇の中くるあまき風しばしかの子が髪に吹かざれ

Haru no yo no yami no naka kuru amaki kaze shibashi kano ko ga kami ni fukazare

Vento che vieni carezzevole e seducente nell’oscurità di questa notte di primavera, non soffiare ancora sui capelli di quella giovane fanciulla.

44 *

水に飢ゑて森をさまよふ小羊のそのまなざしに似たらずや君

Mizu ni uete mori o samayou kohitsuji no sono manazashi ni nitarazu ya kimi

Come un agnello che vaga assetato nella foresta. Mio caro,
non sembra forse così il mio sguardo?

45

誰ぞ夕（ゆふべ）ひがし生駒（いこま）の山の上のまよひの雲にこの子うらなへ

Ta zo yūbe higashi ikoma no yama no ue no mayoi no kumo ni kono ko uranae

Che qualcuno, vedendo le nubi serali che vagano inquiete
a levante del Monte Ikoma, tragga un oracolo per me.

46 *

悔いますなおさへし袖に折れし劒（つるぎ）つひの理想（おもひ）の花に刺（とげ）あらじ

Kuimasu na osaeshi sode ni oreshi tsurugi tsui no omoi no hana ni toge araji

Non rimpiangere la spada che le mie maniche hanno fermato spezzandola. La bellezza estrema è un fiore senza spine.

47

額（ぬか）ごしに曉（あけ）の月みる加茂川の淺水色（あさみずいろ）のみだれ藻染（もぞめ）よ

Nuka goshi ni ake no tsuki miru Kamogawa no asamizuiro no midare mozome yo

All’alba il delicato chiarore della luna sulla mia fronte. Come le acque del fiume Kamo, sulla mia veste si intrecciano ornamenti di alghe cilestrine.

48

御袖(みそで)くくりかへりますかの薄闇(うすやみ)の欄干(おばしま)夏の加茂川の神

Misode kukuri kaerimasu ka no usuyami no obashima natsu no no kamogawa no kami

Con le maniche rimboccate, “Già tornate a casa?” mi disse il nume del fiume Kamo nella penombra estiva della balaustra.

49 *

なほ許せ御國遠くば夜(よ)の御神(みかみ)紅盃船(べにざらふね)に送りまゐらせむ

Nao yuruse mikuni tōkuba yo no mikami benizarafune ni okurimairasemu

Nume notturno, perdonami se ti trattengo. Poiché il tuo augusto regno è lontano, del piattino in cui sciolgo il rossetto farò una barca per riaccompagnarti.

50 *

狂ひの子われに焔(ほのほ)の翅(はね)かろき百三十里あわただしの旅

Kurui no ko ware ni honō no hane karoki hyakusanjūri awatadashi no tabi

Figlia della follìa, mi sono lievi queste ali di fuoco che indosso per un volo frenetico di centotrenta leghe.

51 *

今ここにかへりみすればわがなさけ闇(やみ)をおそれぬめしひに似たり

Ima koko ni kaerimi sureba wa ga nasake yami o osorenu meshii ni nitari

Adesso, qui, ripenso al corso delle mie passioni: come accecata, non temevo l’oscurità.

52

うつくしき命を惜しと神のいひぬ願ひのそれは果してし今

Utsukushiki inochi o oshi to kami no iinu negai no sore wa hatashiteshi ima

Ora che le tue preghiere d’amore sono state accolte, dissero gli Dei, troppo bella è la vita per privartene.

53 *

こゆびごふん
わかき小指胡粉をとくにまどひありぐれ寒き木蓮の花

Wakaki koyubi gofun o toku ni madoi ari yūgure samuki mokuren no hana

Le giovani dita intente a sciogliere la polvere di *gofun*, esitano un istante nel contemplare i bianchi fiori di magnolia al freddo serale.

54

ゆるされし朝よそほひのしばらくを君に歌へな山の鶯

Yurusareshi asayosōi no shibaraku o kimi ni utae na yama no uguisu

Nel tempo che dedico al trucco mattutino, usignolo di montagna, canta tu qualcosa per intrattenere il mio uomo.

55 *

ま いかう
ふしませとその間さがりし春の宵衣桁にかけし御袖かつぎぬ

Fushimase to sono ma sagarishi haru no yoi ikō ni kakeshi misode katsuginu

Sussurrata la buonanotte, uscii dalla camera. La notte di primavera avvolgeva le maniche del suo abito, penzolanti sull’attaccapanni. Lo presi e lo avvolsi sul mio capo.

56 *

みだれ髪を京の島田にかへし朝ふしてゐませの君ゆりおこす

Midaregami o kyō no shimada ni kaeshi asa fushite imase no kimi yuriokosu

Al mattino presto, ho raccolto alla *shimada* i capelli scomposti.
Per farteli vedere, son venuta scuoterti mentre dormivi.

57

しのび足に君を追ひゆく薄月夜(うすづきよ)右のたもとの文がらおもき

S*hinobi ashi ni kimi o oiyuku usuzukiyo migi no tamoto no fumigara omoki*

Ti seguo con passo furtivo, al vago chiarore della luna, mio caro.
E sento il peso delle tue lettere nella mia manica destra.

58

紫に小草(をぐさ)が上へ影おちぬ野の春かぜに髪けづる朝

Murasaki ni ogusa ga ue e kage ochinu no no harukaze ni kami kezuru asa

La mia ombra tinge di porpora la giovane erba sul prato, mentre la brezza mattutina della primavera mi pettina i capelli.

59

繪日傘をかなたの岸の草になげわたる小川よ春の水ぬるき

Ehigasa o kanata no kishi no kusa ni nage wataru ogawa yo haru no mizu nuruki

Lancio sull’erba della sponda opposta il parasole decorato.
Nel guadare questo ruscello, dolcemente tiepida è l’acqua
di primavera.

60

しら壁へ歌ひとつ染めむねがひにて笠はあらざりき二百里の旅

Shirakabe e uta hitotsu somemu negai nite kasa wa arazariki ni hyaku ri no tabi

Lascia ch'io tinga quel muro bianco con una mia poesia. Con questo desiderio ho percorso duecento leghe, senza neanche un copricapo di bambù.

61

嵯峨の君を歌に假せなの朝のすさびすねし鏡のわが夏姿

Saga no kimi o uta ni kase na no asa no susabi suneshi kagami no wa ga natsu sugata

A Saga, un mattino il mio amore disse uscendo: prestami alla poesia. Per gioco, ammirai allo specchio la mia immagine imbronciata in abiti estivi.

62 *

ふさひ知らぬ新婦(にひびと)かざすしら萩に今宵の神のそと片笑(かたゑ)みし

Fusaishiranu niibito kasazu shirahagi ni koyoi no kami no soto kata emishi

Poco confacenti quei bianchi fiori di lespedeza a decorare il capo della giovane sposa. Vedendoli, il nume della notte sorrise beffardo.

63 *

ひと枝の野の梅をらば足りぬべしこれかりそめのかりそめの別れ

Hitoeda no no no ume oraba tarinubeshi kore karisome no karisome no wakare

Come pegno, un solo ramo di questo pruno selvatico basterà.
Il nostro sarà un addio di breve, breve durata.

64 *

鶯は君が聲よともどきながら緑のとばりそとかかげ見るゝ

Uguisu wa kimi ga koe yo to modokinagara midori no tobari soto kakage miru

Il canto dell’usignolo? Te lo sarai sognato! Dico con aria di sfida, ma delicatamente sollevo la tenda verde per sbirciare fuori.

65

紫の虹の滴（したた）り花におちて成りしかひなの夢うたがふな

Murasaki no niji no shitatari hana ni ochite narishi kaina no yume utagau na

Da un arcobaleno viola stillano gocce che cadono sui fiori, mutandosi nelle mie braccia. Non dubitare dei sogni.

66

ほととぎす嵯峨へは一里京へ三里水の清瀧（きよたき）夜の明けやすき

Hototogisu Saga e wa ichiri kyō e sanri mizu no kiyotaki yo no akeyasuki

Il canto di cuculo. Là a una lega da Saga, a tre da Kyoto, sulle acque pure del Kiyotaki, l’alba arriva presto!

67 *

紫（むらさき）の理想（りさう）の雲はちぎれ／＼仰ぐわが空それはた消えぬ

Murasaki no risō no kumo wa chigire chigire aogu wa ga sora sore hata kienu

Quella nuvola colorata del viola dei miei ideali, va lacerandosi in tanti brandelli. Sollevo lo sguardo verso il mio cielo, ma sono ormai dissolti.

68

乳ぶさおさへ神秘(しんぴ)のとばりそとけりぬここなる花の紅(くれなゐ)ぞ濃き

Chibusa osae shinpi no tobari soto kerinu koko naru hana no kurenai zo koki

Tenendo le mani premute sul seno, con il piede ho delicatamente spinto via il velo del mistero. Quanto è intenso il rosso scarlatto dei fiori che sbocciano qui!

69 *

神の背(せな)にひろきながめをねがはずや今かたかたの袖ぞむらさき

Kami no sena ni hiroki nagame o negawazu ya ima katakata no sode zo murasaki

Non desideri una veduta più ampia sulla schiena del nume? Manica che ancora penzoli, intenso è il tuo viola.

70 *

とや心朝の小琴(をごと)の四つの緒のひとつを永久(とは)に神きりすてし

Toyagokoro asa no ogoto no yotsu no o no hitotsu o towa ni kami kirisuteshi

Cuore mutevole, è stato quel nume a spezzare una corda del mio piccolo koto e a gettarla via per sempre.

71

ひく袖に片笑(かたゑみ)もらす春ぞわかき朝のうしほの戀のたはぶれ

Hiku sode ni kataemi morasu haru zo wakaki asa no ushio no koi no tawabure

Strattonando la sua manica, strappo un sorriso a quel viso giovane come la primavera. E la marea mattutina si prende gioco del nostro amore.

72 *

くれの春隣すむ畫師(ゑし)うつくしき今朝(けさ)山吹に聲わかかりし

Kure no haru tonari sumu eshi utsukushiki kesa yamabuki ni koe wakakarishi

Tarda primavera, il mio vicino è un pittore attraente. Stamane ho sentito la sua voce dal rosaio di *yamabuki*. Com’era giovane!

73

郷人(さとびと)にとなり邸(やしき)のしら藤の花はとのみに問ひもかねたる

Satobito ni tonari yashiki no shirafuji no hana wa to nomi ni toi mo kanetaru

Il bianco glicine della dimora accanto, è adesso in fiore? Solo questo mi sentii di chiedere all’ospite venuto dal mio villaggio.

74 *

人にそひて樒(しきみ)ささぐるこもり妻(づま)母なる君を御墓(みはか)に泣きぬ

Hito ni soite shikimi sasaguru komorizuma haha naru kimi o mihaka ni nakinu

Seduta al suo fianco, offro un ramo d’anice sulla Vostra tomba. Eravate sua madre e io, sposa segreta, Vi piango.

75 *

なにとなく君に待たるるここちして出でし花野の夕月夜かな

Nani to naku kimi ni mataruru kokochi shite ideshi hanano no yūzukiyo kana

Sentivo vagamente che stavi aspettandomi e sono uscita, trovandomi in questo campo fiorito al chiaro di luna!

76

おばしまにおもひはてなき身をもたせ小萩をわたる秋の風見る

Obashima ni omoi hatenaki mi o motase kohagi o wataru aki no kaze miru

Mi abbandono sulla balaustra sotto il peso di pensieri senza fine, mentre contemplo il vento d'autunno passare tra giovani trifogli.

77

ゆあみして泉を出でしやははだにふるるはつらき人の世のきぬ

Yuami shite izumi o ideshi yawahada ni fururu wa tsuraki hito no yo no kinu

Riemersa dal bagno nella sorgente, soffre la tenera pelle al tocco degli abiti di questo mondo.

78

賣りし琴にむつびの曲（きょく）をのせしひびき逢魔（あふま）がどきの黒百合折れぬ

Urishi koto ni mutsubi no kyoku o noseshi hibiki ōmagadoki no kuroyuri orenu

Risuona ancora la mia melodia preferita nel koto che ho venduto. Nell'ora sinistra del crepuscolo, un giglio nero si è spezzato.

79

うすものの二尺のたもとすべりおちて螢ながるる夜風（よかぜ）の青き

Usumono no nishaku no tamoto suberiochite hotaru nagaruru yokaze no aoki

Lembo di due palmi delle leggere maniche, le lucciole scivolano via spinte dal vento turchino nella notte.

80

戀ならぬねざめたたずむ野のひろさ名なし小川のうつくしき夏

Koi naranu nezame tatazumu no no hirosa na nashi ogawa no utsukushiki natsu

Ignara dell’amore, al risveglio vago per la vastità dei campi e mi soffermo davanti un ruscello senza nome. Com’è bella l’estate.

81

きのふ
このおもひ何とならむのまどひもちしその昨日すらさびしかりし我れ

Kono omoi nani to naramu no madoi mochishi sono kinō sura sabishikarishi ware

Quanta malinconica solitudine anche ieri, nel chiedermi inquieta cosa sarà di questo mio amore!

82

おりたちてうつつなき身の牡丹見ぬそぞろや夜を蝶のねにこし

Oritachite utsutsu naki mi no botan minu sozoro ya yoru o chō no ne ni koshi

Assorta nei miei sogni, la notte son scesa in giardino ad ammirare le peonie. Qual cosa inattesa: una farfalla le aveva elette a giaciglio!

83

はつかづき
その涙のごふゑにしは持たざりきさびしの水に見し二十日月

Sono namida nogō enishi wa motazariki sabishi no mizu ni mishi hatsukazuki

Non era destino che le asciugassi io, quelle sue lagrime. Adesso, guardo malinconica la luna calante riflettersi nello stagno.

84

水十里ゆふべの船をあだにやりて柳による子ぬかうつくしき（をとめ）

Mizu jūri yūbe no fune o ada ni yarite yanagi ni yoru ko nuka utsukushiki (otome)

A dieci leghe da qui se ne va il battello nella sera: l’ha lasciata sola, appoggiata a un salice. Com’è bella la sua fronte! (la fanciulla)

85

旅の身の大河(おほかは)ひとつまどはむや徐(しづ)かに日記(にき)の里の名けしぬ（旅びと）

Tabi no mi no ōkawa hitotsu madowamu ya shizukani niki no sato no na keshinu (tabibito)

Come poteva esitare a partire per il grande fiume? Con calma, avrebbe poi barrato il nome del villaggio sul diario.
(il viaggiatore)

86 *

小傘(をがさ)とりて朝の水くむ我とこそ穂麥(ほむぎ)あをあを小雨(こさめ)ふる里

Ogasa torite asa no mizu kumu ware to koso homugi ao ao kosame furu sato.

Preso l’ombrello, andai ad attingere l’acqua dal pozzo al mattino. Verdi erano le spighe e la sottile pioggia di primavera bagnava il villaggio.

87

おとに立ちて小川をのぞく乳母が小窓小雨(こまどこさめ)のなかに山吹のちる

Oto ni tachite ogawa o nozoku uba ga komado kosame no naka ni yamabuki no chiru

A quel suono mi alzai e corsi a guardare. Dalla piccola finestra sul fiume, in casa della nutrice, si vedevano fiori di *yamabuki* disperdersi sotto la pioggia fine.

88 *

戀か血か牡丹に盡きし春のおもひとのゐの宵のひとり歌なき

Koi ka chi ka botan ni tsukishi haru no omoi tonoi no yoi no hitori uta naki

Affido alle peonie i miei pensieri di primavera. È d’amore o di sangue palpitante il loro colore? La notte veglio sul mio signore, e non son capace di scrivere poesie.

89 *

長き歌を牡丹にあれの宵の殿(おとど)妻となる身の我れぬけ出でし

Nagaki uta o botan ni are no yoi no otodo tsuma to naru mi no ware nukeideshi

Al Grande Padiglione si declamavano lunghi poemi alle peonie. Io, che ho già impegnato il mio cuore, ho preferito eclissarmi.

90

春三月(みつき)柱(ぢ)おかぬ琴に音たてぬふれしそぞろの宵の亂れ髪

Haru mitsuki ji okanu koto ni oto tatenu fureshi sozoro no yoi no midaregami

Una notte del terzo mese di primavera, le corde del koto a lungo silente sulla parete dolcemente vibrarono sfiorate dai miei capelli scomposti.

91

いづこまで君は歸るとゆふべ野にわが袖ひきぬ翅(はね)ある童(わらは)

Izuko made kimi wa kaeru to yūbe no ni wa ga sode hikinu hane aru warawa

Nel mio vagare tra i campi notturni, strattonandomi le maniche Cupido chiese: dove mai ti accingi a tornare, nel mondo reale?

92 *

ゆふぐれの戸に倚り君がうたふ歌『うき里去りて往きて歸らじ』

Yūgure no to ni yori kimi ga utau uta "uki sato sarite ikite kaeraji"

Appoggiato alla porta nel crepuscolo, declamasti: luogo infelice, ti lascio per non farvi più ritorno!

93 *

さびしさに百二十里をそぞろ來ぬと云ふ人あらばあらば如何ならむ

Sabishisa ni Hyaku ni jū ri sozoro konu to iu hito araba araba ika naran

Quanto grande sarebbe la mia gioia se comparisse, dicendo: troppa era la mia solitudine, per non percorrere centoventi leghe fino a raggiungerti!

94 *

君が歌に 袖かみし子を誰と知る浪速の宿は秋寒かりき

Kimi ga uta ni sode kamishi ko o dare to shiru Naniwa no yado wa aki samukariki

Una fanciulla mordeva la manica del kimono nel leggere i tuoi versi. Sai chi era? Nella locanda di Naniwa, l'autunno era freddo.

95

その日より魂にわかれし 我れむくろ美しと見ば人にとぶらへ

Sono hi yori tama ni wakareshi ware mukuro utsukushi to miba hito ni toburae

Da quel giorno l'anima mi lasciò. Se belle vi paion le mie spoglie, fate a lui le condoglianze.

96

今の我に歌のありやを問ひますな柱(ぢ)なき纖絃(ほそいと)これ二十五絃(げん)

Ima no ware ni uta no ariya o toimasuna ji naki hosoito kore nijūgogen
Non chiedermi se ora scrivo poesie. Dentro di me, venticinque corde sottili di *koto* han perso il ponte che le tendeva e, ahimè, più non suonano.

97 *

神のさだめ命のひびき終(つひ)の我世琴(こと)に斧(おの)うつ音ききたまへ

Kami no sadame inochi no hibiki tsui no wa ga yo koto ni ono utsu oto kikitamae
La fine di questa mia esistenza che il volere divino consacrò all’amore, risuona come l’ascia che infrange il koto.

98

人ふたり無才(ぶさい)の二字を歌に笑みぬ戀(こひ)二萬年(ねん)ながき短き

Hito futari busai no ni ji o uta ni eminu koi ni mannen nagaki mijikaki
“Senza talento”: di queste due parole scoperte nelle nostre poesie abbiam riso. Ma ci resta l’amore: diecimila anni saran tanti o pochi?

蓮の花舟

Hasu no hanabune

La barca dei fiori di loto

99 *

漕ぎかへる夕船(ゆうぶね)おそき僧の君紅蓮(ぐれん)や多きしら蓮(はす)や多き

Kogikaeru yūbune osoki sō no kimi guren ya ōki shirahasu ya ōki

Bonzo che torni remando al crepuscolo, dimmi: erano più numerosi i fiori di loto scarlatti o quelli di candido colore?

100 *

あづまやに 水のおときく 藤の夕 はづしますなの ひくき枕よ

Azumaya ni mizu no oto kiku fuji no yū hazushimasu na no hikuki makura yo

Sotto la pergola di glicine al vespro, s’ode il mormorìo dell’acqua. Attento a non lasciar sfilare via l’esile cuscino che ti porgo.

101

御袖ならず御髪(みぐし)のたけときこえたり七尺いづれしら藤の花

Misode narazu migushi no take to kikoetari nana shaku izure shirafuji no hana

Pensavo fosse l’elegante manica del kimono, ma erano i suoi capelli lunghi sette palmi, maestosi come il glicine dai bianchi fiori.

102

夏花のすがたは細きくれなゐに眞晝（まひる）いきむの 戀よこの子よ

Natsu hana no sugata wa hosoki kurenai ni mahiru ikimu no koi yo kono ko yo

I fiori estivi d'aspetto son gracili, ma vivo è il loro scarlatto anche al sole del meriggio. Così è l'amore di questa fanciulla.

103

肩おちて 經（きゃう） にゆらぎのそぞろ髪 をとめ有心者（うしんじゃ）春の雲こき

Kata ochite kyō ni yuragi no sozoro kami otome ushinja haru no kumo koki

Da una spalla i capelli ondeggiano sulle sacre scritture. Seducente fanciulla, dense sono le nuvole di primavera.

104

とき髪を若枝（わかえ）にからむ風の西よ二尺足らぬうつくしき虹

Toki kami o wakae ni karamu kaze no nishi yo ni shaku taranu utsukusiki niji

Il vento di ponente intreccia alle giovani fronde i miei capelli sciolti. Tra i rami, due palmi di incantevole arcobaleno.

105

うながされて 汀（みぎは） の闇（やみ）に車おりぬほの紫の反橋（そりはし）の藤（ふぢ）

Unagasarete migiwa no yami ni kuruma orinu honomurasaki no sori-hashi no fuji

Per l'incontro alla penombra della riva, son scesa dalla carrozza. Del viola delicato dei glicini si tinge il ponte ad arco sullo stagno.

106

われとなく梭(をさ)の手とめし門(かど)の唄(うた)姉がゑまひの底はづかしき

Ware to naku osa no te tomeshi kado no uta ane ga emai no soko hazukashiki

Senza accorgemene, turbata da quel canto che viene dalla strada, fermo la spoletta del telaio. Mia sorella sorride divertita, dentro di me provo imbarazzo.

107

ゆあがりのみじまひなりて姿見に笑みし昨日(きのふ)の無きにしもあらず

Yuagari no mijimai narite sugata mi ni emishi kinō no naki ni shi mo arazu

Non che non mi sia capitato, nel prender cura del mio aspetto dopo un bagno, di sorrider compiaciuta davanti a un grande specchio.

108 *

人まへを袂すべりしきぬでまり知らずと云ひてかかへてにげぬ

Hito mae o tamoto suberishi kinudemari shirazu to iite kakaete nigenu

Dalla manica del kimono la pallina di seta colorata scivolò via tra la gente. Non so di chi sia, dissi, la raccolsi e mi dileguai.

109 *

ひとつ篋(はこ)にひひなをさめて蓋(ふた)とぢて何となき息(いき)桃にはばかる

Hitotsu hako ni hiina osamete futa tojite nantonaki iki momo ni habakaru

Ho sistemato in un solo scatolo le bambole dei prìncipi e delle dame. Nel chiudere il coperchio, qual languido sospiro mi è sfuggito! Mi avranno forse udita i fiori di pesco?

110 *

ほの見しは奈良のはづれの若葉宿(わかばやど)うすまゆずみのなつかしかりし

Ho no mishi wa Nara no hazure no wakaba yado usu mayuzumi no natsukashikarishi

Ripenso con nostalgia a quelle sottili sopracciglia dipinte, rubai loro uno sguardo in una locanda tra le giovani foglie alle porte di Nara.

111

紅(あげ)に名の知らぬ花さく野の小道(こみち)いそぎたまふな小傘(をがさ)の一人(ひとり)

Age ni na no shiranu hana saku no no komichi isogitamō na kogasa no hitori

Ragazza sotto il tuo parasole, non affrettarti a percorrere quel sentiero dove sbocciano fiori scarlatti dal nome ignoto.

112

くだり船昨夜(よべ)月かげに歌そめし御堂(みどう)の壁も見えず見えずなりぬ

Kudaribune yobe tsuki kage ni uta someshi midō no kabe mo miezu miezu narinu

Il battello scende lungo il fiume e non riesco più a vedere quella bianca parete del tempio che, al chiaro di luna, tinsi con una poesia.

113 *

師の君の目を病みませる庵(いほ)の庭へうつしまゐらす白菊の花

Shi no kimi no me o yamimaseru iho no niwa e utsushi mairasu shira-kiku no hana

Sono malati gli occhi del Maestro. Nel fargli visita, ho piantato un crisantemo bianco nel suo giardino.

114 *

文字ほそく君が歌ひとつ染めつけぬ玉虫ひめし小筥の蓋に

Moji hosoku kimi ga uta hitotsu sometsukenu tamamushi himeshi kobako no futa ni

Con esili tratti ho ricopiato una tua poesia per decorare lo scrigno dove nascondo l’insetto gemmato.

115*

ゆふぐれを籠へ鳥よぶいもうとの爪先ぬらす海棠の雨

Yūgure o kago e tori yobu imōto no tsumasaki nurasu kaidō no ame

Al crepuscolo, mentre la sorellina richiamava a casa gli uccelli, la pioggia stillante dal melo selvatico le inumidì la punta dei piedi.

116

ゆく春をえらびよしある絹袷衣ねびのよそめを一人に問ひぬ

Yuku haru o erabi yoshi aru kinu awase nebi no yosome o hitori ni toinu

Nello scegliere il kimono più consono alla tarda primavera, chiesi a chi mi stava accanto: non sarà che mi invecchia?

117 *

ぬしいはずとれなの筆の水の夕そよ墨足らぬ撫子がさね

Nushi iwazu torena no fude no mizu no yū soyo sumi taranu nadeshiko gasane

Non importa chi coglierà quel pennello dall’acqua serale.
A me non basta l’inchiostro per il viola striato del garofano selvatico.

118 *

母よびてあかつき問ひし君といはれそむくる片頬柳にふれぬ

Haha yobite akatsuki toishi kimi to iware somukuru katahoo yanagi ni furenu

Chiamando, mia madre, mi domandò: Dove vai all’aurora?
Nel distogliere lo sguardo, urtai il viso contro un ramo di salice.

119

のろひ歌かきかさねたる反古（ほご）とりて黒き胡蝶をおさへぬるかな

Noroiuta kaki kasanetaru hogo torite kuroki kochō o osaeru kana

Dal cestino delle carte, colmo delle mie maledizioni in versi,
ho preso una poesia per catturare la nera farfalla.

120

額（ぬか）しろき聖よ見ずや夕ぐれを海棠に立つ春夢見姿（はるゆめみすがた）

Nuka shiroki hijiri yo mizu ya yūgure o kaidō ni tatsu haru yume mi sugata

Giovane bonzo, come può il tuo candido viso non vedere questa figura sognante di primavera, ergersi dal melo selvatico al crepuscolo?

121

笛の音に法華經うつす手をとどめひそめし眉よまだうらわかき

Fue no ne ni Hokekyō utsusu te o todome hisomeshi mayu yo mada urawakaki

Al suono del flauto, quel bonzo ancora giovane fermò la mano intenta a copiare il sutra del loto e aggrottò le sopracciglia.

122

白檀(びゃくだん)のけむりこなたへ絶えずあふるにくき扇をうばひぬるかな

Byakudan no kemuri konata e taezu aoru nikuki ōgi o ubainuru kana

Il fumo del legno di sandalo acceso lo smuove, incessante, verso me, quel suo odioso ventaglio. Adesso glielo strappo di mano!

123

母なるが枕經(まくらぎゃう)よむかたはらのちひさき足をうつくしと見き

Haha naru ga makuragyō yomu katawara no chiisaki ashi o utsukushi to miki

Graziosi i piccoli piedi di un bimbo, accanto alla madre che recita i sutra alla veglia funebre.

124

わが歌に瞳(ひとみ)のいろをうるませしその君去りて十日たちにけり

Wa ga uta ni hitomi no iro o urumaseshi sono kimi sarite tōka tachini-keri

Sono trascorsi dieci giorni da quando, nel leggere i miei versi, i tuoi occhi divennero lucidi e andasti via.

125

かたみぞと風なつかしむ小扇のかなめあやふくなりにけるかな

Katami zo to kaze natsukashimu koōgi no kaname ayauku narinikeru kana

Un caro ricordo di quella persona è questo piccolo ventaglio, aperto e richiuso così spesso che il suo perno è ormai allentato.

126

春の川のりあひ舟のわかき子が昨夜(よべ)の泊(とまり)の唄ねたましき

Haru no kawa noriai bune no wakaki ko no yobe no tomari no uta netamashiki

Che invidia quel giovane barcaiolo! Voga lungo il fiume di primavera mentre canta felice, memore dell’attracco della notte scorsa.

127

泣かで急げやは手にはばき解くゑにしゑにし持つ子の夕を待たむ

Nakade isoge yawa te ni habaki toku e ni shi enishi motsu ko no yū o matamu

Senza piangere il nostro congedo, affrettati! Questa sera, altre tenere mani ti aspetteranno, pronte a sciogliere i lacci del tuo abito.

128

燕なく朝をはばきの紐(ひも)ぞゆるき柳かすむやその家(や)のめぐり

Tsubame naku asa o habaki no himo zo yuruki yanagi kasumu ya sono ya no meguri

Al canto mattutino delle rondini, esitante ho tenuto allentato i lacci del mio abito, i salici intorno alla casa appaiono lontani e sfocati.

129

小川われ村のはづれの柳かげに消えぬ姿を泣く子朝見(あさみ)し

Ogawa ware mura no hazure no yanagi kage ni kienu sugata o naku ko asa mishi

Solo questo ruscello ha potuto vedere la sagoma, ormai dileguata, di una fanciulla piangente all’ombra mattutina dei salici.

130 *

鶯に朝寒からぬ京の山おち椿ふむ人むつまじき

Uguisu ni asa samukaranu Kyō no yama ochitsubaki fumu hito mutsu-majiki

L'usignolo non sente freddo, sulle colline di Kyōto, una coppia cammina mano nella mano sulle camelie cadute.

131 *

道たま／＼蓮月が庵のあとに出でぬ梅に相行く西の京の山

Michi tamatama Rengetsu ga an no ato ni idenu ume ni aiiku nishi no Kyō no yama

Andavamo in cerca dei fiori di susino sui colli della capitale d'Occidente e, per caso, la strada ci condusse all'eremo di Rengetsu.

132 *

君が前に李春蓮説くこの子ならずよき墨なきを梅にかこつな

Kimi ga mae ni Ri Shunren toku kono ko narazu yoki sumi naki o ume ni kakotsu na

È forse colpa dei fiori di susino se, davanti a te che parli di Li Bai, a questa fanciulla manca l'inchiostro per una buona poesia?

133 *

あるときはねたしと見たる友の髪に香の煙のはひかかるかな

Aru toki wa netashi to mitaru tomo no kami ni kō no kemuri no haikakaru kana

Della mia scomparsa amica un tempo ho invidiato quei capelli, adesso avvolti nel fumo dell'incenso.

134

わが春の二十姿(はたちすがた)と打ぞ見ぬ底くれなゐのうす色牡丹

Wa ga haru no hatachi sugata to utsu zo minu soko kurenai no usuiro botan

La primavera dei miei vent’anni ha l’aspetto dei fiori di peonia: rosa delicato fuori, intenso scarlatto dentro.

135

春はただ盃にこそ注(つ)ぐべけれ智慧あり顔の木蓮や花

Haru wa tada sakazuki ni koso tsugu bekere chie ari kao no mokuren ya hana

Bianchi fiori di magnolia dal viso assennato, udite, in primavera la saggezza va semplicemente versata in una coppa di sakè.

136 *

さはいへど君が昨日(きのふ)の戀がたりひだり枕の切なき夜半よ

Sa wa iedo kimi ga kinō no koigatari hidari makura no setsunaki yahan yo

Sebbene avessi detto di non curarmi dei tuoi amorosi trascorsi, la notte ero raggomitolata nel dolore sul cuscino a sinistra.

137 *

人そぞろ宵の羽織の肩うらへかきしは歌か芙蓉といふ文字

Hito sozoro yoi no haori no kata ura e kakishi wa uta ka fuyō to iu moji

Che aria inquieta ha il mio amore. Cos’ha nella fodera della giacca di ieri sera, una poesia? E c’è scritto malvarosa!

138

琴の上に梅の實おつる宿の晝よちかき清水に歌ずする君

Koto no ue ni ume no mi otsuru yado no hiru yo chikaki shimizu ni uta zusuru kimi

Mezzogiorno nella locanda: al precipitare d’un frutto di susino sul koto, presso la vicina fonte tu intoni un canto.

139

うたたねの君がかたへの旅づつみ戀の詩集の古きあたらしき

Utatane no kimi ga katae no tabizutsumi koi no shishū furuki atarashiki

Ti sei appisolato con la guancia sul fagotto da viaggio.
Cosa conterrà, poesie d’amore antiche o moderne?

140

戸に倚りて菖蒲(あやめ)賣(う)る子がひたひ髪にかかる薄靄(うすもや)にほひある朝

To ni yorite ayame uru ko ga hitaikami ni kakaru usumoya nioi aru asa

Come profuma della nebbia mattutina la frangia di quella giovane venditrice di iris, appoggiata alla porta.

141

五月雨(さみだれ)もむかしに遠き山の庵通夜(つや)する人に卯の花いけぬ

Samidaremo mukashi ni tōki yama no io tsuya suru hito ni u no hana ikenu

Le piogge di maggio sembrano ormai lontane nel tempo. Sul rifugio montano ho disposto bianchi fiori di deutzia, per conforto ai convenuti alla veglia funebre.

142 *

四十八寺(ぢ)そのひと寺(てら)の鐘なりぬ今し江の北雨雲(あまぐも)ひくき

Shijūhachiji sono hitodera no kane narinu imashi kō no kita amagumo hikuki

Risuona solitaria la campana di uno dei quarantotto templi, mentre a Nord del fiume si addensano radenti le nubi.

143

人の子にかせしは罪かわがかひな白きは神になどゆづるべき

Hito no ko ni kaseshi wa tsumi ka wa ga kahina shiroki wa kami ni nado yuzuru beki

È una colpa averle offerte a un comune mortale? Il candore delle mia braccia è forse riservato solo agli dèi?

144

ふりかへり許したまへの袖だたみ闇(やみ)くる風に春ときめきぬ

Furikaeri yurushitamae no sodedatami yami kuru kaze ni haru tokimekinu

Voltandomi, ti chiesi di lasciarmi piegare i tuoi abiti. Nella brezza proveniente dall'oscurità, si sentivano i palpiti della primavera.

145

夕ふるはなさけの雨よ旅の君ちか道とはで宿とりたまへ

Yū furu wa nasake no ame yo tabi no kimi chika michi towade yado toritamae

Generosa di passione è la pioggia serale. Viaggiatore, non chieder di scorciatoie e sosta da me stanotte.

146

巖(いは)をはなれ谿(たに)をくだりて躑躅(つゝじ)をりて都の繪師と水に別れぬ

Iwa o hanare tani o kudarite tsutsuji orite miyako no eshi to mizu ni wakarenu

Dal dirupo scendemmo a valle, tra le azalee in fiore.
Lì mi congedai dal pittore di città e dal ruscello gorgogliante.

147

春の日を戀に誰れ倚るしら壁ぞ憂きは旅の子藤たそがるる

Haru no hi o koi ni tare yoru shirakabe zo uki wa tabi no ko fuji tasogaruru

Si tingono del crepuscolo di primavera i glicini pendenti sul muro, dove s’appoggia malinconico il viaggiatore.

148

油(あぶら)のあと島田のかたと今日(けふ)知りし壁に李(すもゝ)の花ちりかかる

Abura no ato shimada no kata to kyō shirishi kabe ni sumomo no hana chirikakaru

Tracce di pomata di camelia dai capelli raccolti alla *shimada*. Oggi ho saputo come sul muro cadono sparsi i fiori di susino.

149

うなじ手にひくきささやき藤の朝をよしなやこの子 行くは旅の君

Unaji te ni hikuki sasayaki fuji no asa o yoshinaya kono ko yuku wa tabi no kimi

Le mani scesero ad accarezzarle la nuca, bisbigliando dolci parole all’albeggiar dei glicini. Te ne vai, dunque, viaggiatore.

150 *

まどひなくて經ずする我と見たまふか下品(げぼん)の佛(ほとけ)上品(じゃうぼん)の佛(ほとけ)

Madoi nakute kyō zusuru ware to mitamō ka gebon no hotoke jōbon no hotoke

Buddha di tutti i ranghi, supremo e inferiore, credete forse ch’io reciti questi sutra senza alcun tormento interiore?

151

ながしつる四つの笹舟(さゝぶね)紅梅を載せしがことにおくれて往きぬ

Nagashitsuru yotsu no sasabune kōbai o noseshi ga koto ni okurete yukinu

Foglie di bambù: quattro barchette ho spinto alla deriva, ma quella dai fiori rosso susino è rimasta indietro.

152 *

奥の室(ま)のうらめづらしき初聲(うぶごゑ)に血の氣のぼりし面(おも)まだ若き

Oku no ma no uramezurashiki ubugoe ni chi no ke noborishi omo mada wakaki

Dalla sala interna, quel primo vagito. Il sangue sale sul viso ancora giovane del padre, che avvampa d’emozione e imbarazzo.

153

人の歌をくちずさみつつ夕よる柱つめたき秋の雨かな

Hito no uta o kuchizusamitsutsu yūbeyoru hashira tsumetaki aki no ame kana

Mentre accennavo a una sua poesia, sulla fredda colonna che mi reggeva, sentivo i palpiti piovosi di una sera d’autunno.

154

小百合さく小草がなかに君まてば野末にほひて虹あらはれぬ

Sayuri saku ogusa ga naka ni kimi mateba nozue nioite niji arawarenu

Dai margini del prato fiorito di gigli dove ti aspettavo, fragrante d’erba si levò d’un tratto l’arcobaleno.

155

かしこしといなみていひて我とこそその山坂を御手に倚らざりし

Kashikoshi to inamite iite ware to koso sono yamasaka o mite ni yorazarishi

Timorosamente rifiutai e risalii il pendio montano da sola, senza stringere la tua mano.

156 *

きよみづざか
鳥邊野は御親の御墓 あるところ清 水 坂に歌はなかりき

Toribeno wa mioya no mi haka aru tokoro kiyomizuzaka ni uta wa na-kariki

A Toribeno l’avello dei tuoi genitori. Nel percorrere la salita di Kiyomizu, tacquero le nostre poesie.

157 *

くまざさをざさ
御親まつる墓のしら梅 中に白く熊 笹 小笹たそがれそめぬ *Mioya matsuru haka no shiraume naka ni shiroku kumazasa ozasa tasogare somenu*

Presso la tomba dei tuoi genitori, tra immacolati fiori di susino, le grandi e piccole foglie di bambù si tingono del tramonto.

158 *

男(をとこ)きよし載するに僧のうらわかき月にくらしの蓮(はす)の花船(はなぶね)

Otoko kiyoshi nosuru ni sō no urawakaki tsuki nikurashi no hasu no hanabune

Un grazioso barcaiolo con a bordo un giovane bonzo. Detestabile luna sulla barca dei fiori di loto.

159 *

經にわかき僧のみこゑの片明(かたあか)り月の蓮船(はすぶね)兄こぎかへる

Kyō ni wakaki sō nomi koe no kataakari tsuki no hasubune ani kogikaeru

Mio fratello c'era stato sulla barca dei fiori di loto: il viso del bonzo illuminato a metà dalla luna, troppo giovane la sua voce per recitare i sutra!

160

浮葉きるとぬれし袂の紅(あけ)のしづく蓮(はす)にそそぎてなさけ教へむ

Uki ha kiru to nureshi tamoto no ake no sizuku hasu ni sosogite nasake oshiemu

Nel cogliere una ninfea affiorata dall'acqua, ho bagnato le maniche. Lascio stillare le gocce tinte di rosso sull'immacolato fiore, per insegnargli la passione.

161

こころみにわかき唇ふれて見れば冷かなるよしら蓮の露

Kokoromi ni wakaki kuchibiru furete mireba hiyayaka naru yo shira hasu no tsuyu

Per curiosità, con le mie giovani labbra l'ho sfiorato. Era fredda la rugiada sul candido fior di loto.

162

明くる夜の河はばひろき嵯峨の欄(らん)きぬ水色の二人(ふたり)の夏よ

Akuru yo no kawa haba hiroki Saga no ran kinu mizuiro no futari no natsu yo

Allo spuntar del giorno l'ampiezza del fiume dalla balaustra,
a Saga l'estate di due amanti vestiti d'azzurro.

163

藻の花のしろきを摘むと山みづに文がら濡(ひ)ぢぬうすものの袖

Mo no hana no shiroki o tsumu to yamamizu ni fumigara hijinu usu-mono no sode

Un candido fiore tra le alghe di un laghetto montano: nel coglierlo, ahimè, le lettere d'amore che custodivo nella manica estiva si son bagnate.

164

牛の子を木かげに立たせ繪にうつす君がゆかたに柿の花ちる

Ushi no ko o kokage ni tatase e ni utsusu kimi ga yukata ni kaki no hana chiru

Petali di kaki sullo *yukata* del mio amore, mentre esegue il ritratto di un vitello ai piedi di un albero.

165

誰が筆に染めし扇ぞ去年(こぞ)までは白きをめでし君にやはあらぬ

Ta ga fude ni someshi ōgi zo kozo made wa shiroki omedeshi kimi ni yawa aranu

Quale pennello ha tinto con una poesia quel tuo ventaglio?
Non fosti tu a elogiarne il candore, lo scorso anno?

166

おもざしの似たるにまたもまどひけりたはぶれますよ戀の神々

Omozashi no nitaru ni mata mo madoikeri tawaburemasu yo koi no kamigami

Ancora una volta mi perdo dietro un viso che somiglia al suo. Numi dell’Amore, vi piace prendervi gioco di me.

167 *

五月雨に築土（ついじ）くづれし鳥羽殿（とばどの）のいぬゐの池におもだかさきぬ

Samidare tsuiji kuzureshi Tobadono no inui no ike ni omodaka sakinu

Sotto la pioggia estiva, le mura crollate della residenza di Toba. Nello stagno a Nord-Ovest, le sagittarie sono in fiore.

168

つばくらの羽（はね）にしたたる春雨をうけてなでむかわが朝寢髪

Tsubakura no hane ni shitataru harusame o ukete nademu ka wa ga asanegami

I miei capelli scomposti al mattino, li sistemerò con la fine pioggia che stilla dalle ali delle rondini?

169

しら菊を折りてゑまひし朝すがた垣間みしつと人の書きこし

Shiragiku o orite emaishi asa sugata kaimami shitsu to hito no kakikoshi

Al mattino, la vostra bella persona colse un bianco crisantemo e sorrise: così mi ha scritto qualcuno dopo il suo furtivo ammirarmi.

170 *

八つ口をむらさき緒もて 我れとめじひかばあたへむ三尺の袖

Yatsuguchi o murasaki o mote ware tomeji hikaba ataemu sanjaku no sode

Non ho cucito sulle maniche del kimono il laccio viola. A chi mi prenderà per il lembo, ne concederò tre palmi.

171

春かぜに櫻花ちる層塔(そうたふ)のゆふべを鳩の羽(は)に歌そめむ

Harukaze ni sakurabana chiru sōtō no yūbe o hato no ha ni uta somemu

La brezza di primavera sparge petali di ciliegio intorno alla pagoda, dove vagano le colombe. Vorrei prenderne una e scriver versi sulle sue ali.

172 *

憎からぬ ねたみもつ子とききし子の垣の山吹歌うて過ぎぬ

Nikukaranu netami motsu ko to kikishi ko no kaki no yamabuki utōte suginu

Dicono che sia gelosa di me, ma non me ne curo. Passando oltre lo steccato intonavo un canto alle dorate rose selvatiche.

173

おばしまのその片袖ぞおもかりし鞍馬を西へ流れし霞

Obashima no sono katasode zo omokarishi Kurama o nishi e nagareshi tsuyu

Quanto pesa la manica del mio kimono su questa balaustra.
A ponente del monte Kurama è arrivata la foschia.

174

ひとたびは神より更ににほひ高き朝をつつみし練（ねり）の下襲（したがさね）

Hitotabi wa kami yori sara ni nioi takaki asa o tsutsumishi neri no shitagasane

Un tempo fui più sublime degli dèi, avvolta nell’alto profumo della mia sottoveste di seta.

白百合

Shirayuri

Bianco giglio

175 *

月の夜の蓮(はす)のおばしま君うつくしうら葉の御歌(みうた)わすれはせずよ

Tsuki no yo no hasu no obashima kimi utsukushi uraba no miuta wasure wa sezu yo

Al chiarore di luna sulla balaustra dei fiori di loto, sei incantevole. Come dimenticare i tuoi versi scritti sul rovescio di una foglia?

176

たけの髪をとめ二人(ふたり)に月うすき今宵しら蓮(はす)色まどはずや

Take no kami otome futari ni tsuki usuki koyoi shirahasu iro madowazu ya

Due fanciulle dalle lunghe chiome al tenue pallore lunare. Non ti senti sedotto dalla loro bellezza, bianco fior di loto?

177 *

荷葉(はす)なかば誰にゆるすの上(かみ)の御句(みく)ぞ御袖片取(みそでかたと)るわかき師の君

Hasu nakaba dare ni yurusu no kami no mizu zo misode katatoru wakaki shi no kimi

Il mio giovane maestro, reggendosi la manica, scrive la prima strofa al centro del fior di loto. A chi la passerà?

178 *

おもひおもふ今のこころに分ち分かず君やしら萩われやしら百合

Omoi omou ima no kokoro ni wakachi wakazu kimi ya shirahagi ware ya shirayuri

Pensieri su pensieri, adesso nel nostro cuore non c’è differenza: sei tu la bianca lespedeza? Sono io il bianco giglio?

179 *

いづれ君ふるさと遠き人の世ぞと御手はなちしは昨日(きのふ)の夕

Izure kimi furusato tōki hito no yo zo to mite hanachishi wa kinō no yūbe

Comunque sia, la vera casa è lontana per la gente di questo mondo. Così dicesti la scorsa sera allentando la presa della mano.

180

三たりをば世にうらぶれしはらからとわれ先づ云ひぬ西の京の宿

Mitari o ba yo ni urabureshi harakara to ware mazu iinu nishi no kyō no yado

“Noi tre, come fratelli e sorelle reietti dal mondo”, dissi parlando per prima alla locanda nella capitale di ponente.

181 *

今宵(こよひ)まくら神にゆづらぬやは手なりたがはせまさじ白百合の夢

Koyoi makura Kami ni yuzuranu yawate nari tagawase masaji shirayuri no yume

In questa sera neanche agli Dei lascerò prender la mia mano che gli fa da cuscino, tenera come il sogno del candido giglio!

182 *

夢にせめてせめてと思ひその神に小百合の露の歌ささやきぬ

Yume ni semete semete to omoi sono kami ni sayuri no tsuyu no uta sasayakinu

Che almeno in sogno, si realizzi il suo desiderio! Pensai, mentre sussurravo al mio nume i versi del giglio rugiadoso.

183

次のまのあま戸そとくるわれをよびて秋の夜いかに長きみぢかき

Tsugi no ma no amado soto kuru ware o yobite aki no yo ikani nagaki mijikaki

Aperte delicatamente le imposte dell’anticamera, mi chiese: come sono le notti d’autunno, lunghe o brevi?

184 *

友のあしのつめたかりきと旅の朝わかきわが師に心なくいいひぬ

Tomo no ashi no tsumetakariki to tabi no asa wakaki wa ga shi ni kokoro naku iinu

Al mattino, parlai involontariamente al giovane maestro dei piedi intrizziti della mia compagna di viaggio.

185 *

ひとまおきてをりをりもれし君がいきその夜しら梅 だくと夢みし

Hitoma okite oriori moreshi kimi ga iki sono yo shiraume daku to yume mishi

Separati da una parete, di tanto in tanto sentivo il tuo respiro. Quella notte sognai tra le mie braccia un bianco susino in fiore.

186 *

いはず聴かずただうなづきて別れけりその日は六日 二人(ふたり)と一人(ひとり)

Iwazu kikazu tada unazukite wakarekeri sono hi wa muika futari to hitori

Senza parlare, senza domandare, solo un cenno e partimmo. Due insieme, uno da solo, era il sesto giorno.

187 *

もろ羽かはし掩ひしそれも甲斐なかりきうつくしの友西の京の秋

Moroha kawashi ōishi soremo kai nakariki utsukushi no tomo nishi no kyō no aki

Con le nostre ali, nell’autunno della capitale di ponente, invano abbiam provato a proteggerti, mia bella amica.

188

星となりて逢はむそれまで思ひ出でな一つふすまに聞きし秋の聲

Hoshi to narite awamu sore made omoi idena hitotsu fusuma ni kikishi aki no koe

Un giorno saremo due stelle nel firmamento, e ci rincontreremo. Fino ad allora, dimentichiamoci della voce d’autunno che ascoltammo nello stesso letto.

189

人の世に才秀でたるわが友の名の末かなし今日(けふ)秋くれぬ

Hito no yo ni sai hiidetaru wa ga tomo no na no sue kanashi kyō aki kurenu

Nel mondo dei comuni mortali è noto il talento della mia amica. Ma oggi su lei è calato l’autunno.

190

星の子のあまりによわし袂あげて魔にも鬼にも勝(か)たむと云へな

Hoshi no ko no amari ni yowashi tamoto agete ma ni mo oni ni mo katamu to ie na

Creatura stellare, non esser così debole, solleva i lembi delle maniche e dillo: non mi piegherò né ai demoni né agli orchi.

191

百合の花わざと魔の手に折らせおきて拾ひてだかむ神のこころか

Yuri no hana waza to ma no te ni oraseokite hiroite dakamu kami no kokoro ka

Un giglio in fiore, spezzato dalle mani di un demone. Avrà Dio in animo di coglierlo e stringerlo a sé?

192

しろ百合はそれその人の高きおもひおもわは艶(にほ)ふ紅芙蓉(べにふよう)とこそ

Shiroyuri wa sore sono hito no takai omoi omowa wa niou benifuyō to koso

Un giglio bianco, così sono i suoi alti ideali e il suo bel viso, aulente di malvarosa scarlatta.

193 *

さはいへどそのひと時よまばゆかりき夏の野しめし白百合の花

Sawa iedo sono hito toki yo mabayukariki natsu no no shimeshi shirayuri no hana

Dopo tutto, in quell’epoca fu sommo lo splendore dei campi d’estate, fioriti di candido giglio.

194

友は二十（はたち）ふたつこしたる我身なりふさはずあらじ戀と傳へむ

Tomo wa hatachi futatsu koshitaru waga mi nari fusawazu araji koi to tsutaemu

Vent’anni la mia amica, io due di più. Non è improprio che tra noi si manifesti amore.

195 *

その血潮ふたりは吐かぬちぎりなりき春を山蓼（やまたで）たづねますな君

Sono chishio futari wa hakanu chigiri nariki haru o yamatade tazunemasu na kimi

Di quell’impetuosa passione, giurammo di non farne parola. Ora, mio caro, vano sarebbe cercar la persicaria tra i monti in primavera.

196

秋を三人（みたり）椎の實なげし鯉やいづこ池の朝かぜ手と手つめたき

Aki o mitari shii no mi nageshi koi ya izuko ike no asa kaze te to te tsumetaki

Le carpe a cui noi tre davamo ghiande lo scorso autunno, dove son finite? Davanti allo stagno ora siamo in due, le mani strette, intrizzite dalla brezza mattutina.

197 *

かの空よ若狹は北よわれ載せて行く雲なきか西の京の山

Kano sora yo Wakasa wa kita yo ware nosete yuku kumo naki ka nishi no kyō no yama

A Nord di questo cielo c’è Wakasa.
Nuvole che transitate sui monti della capitale di ponente, fatemi salire e conducetemi lì.

198 *

ひと花はみづから溪にもとめきませ若狭の雪に堪へむ紅(くれなゐ)

Hito hana wa mizukara tani ni motome kimase wakasa no yuki ni taemu kurenai

Un fiore! prenditi la libertà di trovarlo nella valle, un fiore il cui rosso scarlatto non soccomba alle nevi di Wakasa.

199

『筆のあとに山居(やまゐ)のさまを知りたまへ』人への人の文さりげなき

“Fude no ato ni yamai no sama o shiritamae” hito e no hito no fumi sarigenaki

“Dalle mie lettere saprai come vivo tra i monti”, così lei gli scrisse con naturalezza.

200 *

京はもののつらきところと書きさして見おろしませる加茂の河しろき

Kyō wa mono no tsuraki tokoro to kakisashite miroshimaseru kamo no kawa shiroki

Cominciò scrivendo “Kyōto, luogo di tormento”,
poi fissò in basso l’opaco fiume Kamo.

201

恨みまつる湯におりしまの一人居(ひとりゐ)を歌なかりきの君へだてあり

Urami matsuru yu ni orimashi ma no hitorii o uta nakariki no kimi hedate ari

Immersa nel lavacro, aspetto e ti detesto. Sei solo, non mi giungono tue poesie. Quanto sei distante.

202

秋の衾（ふすま）あしたわびし身うらめしきつめたきためし春の京に得ぬ

Aki no fusuma ashita wabishi mi urameshiki tsumetaki tameshi haru no Kyō ni enu

In autunno nel *futon*, al mattino ero triste per te. In questa fredda primavera di Kyōto, torna l’amarezza di quel triste passato.

203 *

わすれては谿へおりますうしろ影ほそき御肩（みかた）に春の日よわき

Wasurete wa tani e orimasu ushiro kage hosoki mikata ni haru no hi yowaki

Dimenticando la promessa, andò nella vallata alla ricerca del ricordo. Fragili le sue spalle al fioco sole di primavera.

204 *

京の鐘この日このとき我れあらずこの日このとき人と人を泣きぬ

Kyō no kane kono hi kono toki ware arazu kono hi kono toki hito to hito o nakinu

Suonano le campane di Kyōto, ma oggi, in questo momento, non sono qui. Oggi, in questo momento, ho pianto per lei.

205

琵琶の海山ごえ行かむいざと云ひし秋よ三人（みたり）よ人そぞろなりし

Biwa no umi yamagoe yukamu iza to iishi aki yo mitari yo hito sozoro narishi

Al lago Biwa! Oltrepassiamo i monti! Tre persone in autunno si dissero, ciascuno con le proprie inquietudini.

206 *

をゆび
京の水の深み見おろし秋を人の裂きし小指の血のあと寒き

Kyō no mizu no fukami mioroshi aki o hito no sakishi oyubi no chi no ato samuki

In autunno, lo sguardo posato sulle profonde acque di Kyōto, con i denti si lacerò un dito. Le tracce del suo sangue rappreso, i miei brividi.

207 *

山蓼のそれよりふかきくれなゐは梅よはばかれ神にとがおはむ

Yamatade no soreyori fukaki kurenai wa ume yo habakare kami ni toga owamu

Fiori di susino, il vostro rosso scarlatto è tanto più intenso della persicaria. Abbiate pudore o iddio vi castigherà.

208

おもひ
魔のまへに理想くだきしよわき子と友のゆふべをゆびさしますな

Ma no mae ni omoi kudakishi yowaki ko to tomo no yūbe o yubi sashi-masu na

Al cospetto del demonio si infransero i suoi ideali, fragile fanciulla, amica mia, non additatela.

209

魔のわざを神のさだめと眼を閉ぢし友の片手の花あやぶみぬ

Ma no waza o kami no sadame to me o tojishi tomo no katate no hana ayabuminu

L’opera del demonio, per la mia amica è volontà divina. Quel fiore che regge in una mano con gli occhi chiusi, quanto è fragile.

210 *

歌をかぞへその子この子にならふなのまだ寸ならぬ白百合の芽よ

Uta o kazoe sono ko kono ko ni narau na no mada sun naranu shirayuri no me yo

Nell’annotare i versi di quella o questa persona, piccoli germogli di candido giglio, non imitate mai gli altri.

はたち妻

Hatachizuma

La sposa ventenne

211

露にさめて瞳（ひとみ）もたぐる野の色よ夢のただちの紫の虹

Tsuyu ni samete hitomi motaguru no no iro yo yume no tadachi no murasaki no niji

Svegliata dalla rugiada stillante, sollevai lo sguardo verso i colori del campo e mi apparve l’arcobaleno viola visto in sogno.

212 *

やれ壁にチチアンが名はつらかりき湧く酒がめを夕に祕めな

Yarekabe ni Chichian ga na wa tsurakariki waku sakegame o yūbe ni hime na

La grandezza di Tiziano sul muro logoro, mi tormenta. Lasciamo che zampilli la brocca colma di sakè, non celarla stanotte.

213 *

何となきただ一ひらの雲に見ぬみちびきさとし聖歌（せいか）のにほひ

Nani to naki tada hito hira no kumo ni minu michibiki satoshi seika no nioi

Un semplice filo di nuvola, nel vederlo mi ha insegnato la via con la fragranza di un inno sacro.

214

神にそむきふたたびここに君と見ぬ別れの別れさいへ亂れじ

Kami ni somuki futatabi koko ni kimi to minu wakare no wakare sai e midareji

Ancora una volta, disobbedisco a Dio e ti incontro in questo luogo. I nostri ripetuti addii, non lascerò più che mi turbino.

215 *

淵の水になげし聖書を又もひろひ空(そら)仰ぎ泣くわれまどひの子

Fuchi no mizu ni nageshi seisho o mata hiroi sora aoginaku ware madoi no ko

Raccolgo di nuovo la Bibbia gettata nelle acque profonde. Con lo sguardo levato al cielo piango, io sono una creatura perduta.

216 *

聖書だく子人の御親(みおや)の墓に伏して彌勒(みろく)の名をば夕に喚びぬ

Seisho daku ko hito no mioya no haka ni fushite Miroku no na o ba yūbe ni yobinu

Reggendo la Bibbia, con un inchino la fanciulla ossequiò la tomba dei genitori del suo amante, e la notte invocò Maitreya.

217

神ここに力をわびぬとき紅(べに)のにほひ興(きょう)がるめしひの少女(をとめ)

Kami koko ni chikara o wabinu tokibeni no nioi kyōgaru meshii no otome

Dio, qui neanche il tuo potere potrà eguagliare la cieca passione di una fanciulla, ebbra del profumo di rossetto disciolto.

218

痩せにたれかひなもなる血ぞ猶わかき罪を泣く子と神よ見ますな

Yasenitare kaina moru chi zo nao wakaki tsumi o naku ko to kami yo mimasuna

Sebbene consunta d’amore, il sangue che pulsa nelle vene è ancora giovane. Dio, non credere che questa fanciulla pianga per i suoi peccati.

219

おもはずや夢ねがはずや若人(わかうど)よもゆるくちびる君に映(うつ)らずや

Omowazu ya yume negawazu ya wakōdo yo moyuru kuchibiru kimi ni utsurazu ya

Giovani creature! Non desiderate che i sogni d’amore s’avverino? Non vedete il rosso fiammante di queste labbra?

220 *

君さらば巫山(ふざ)の春のひと夜妻(よづま)またの世までは忘れゐたまへ

Kimi saraba Fuzan no haru no hitoyozuma mata no yo made wa wasure itamae

Addio mio caro, fui tua sposa per una notte nella primavera del Wu Shan. Fino alla prossima vita, dimenticami, te lo ordino.

221 *

あまきにがき味うたがひぬ我を見てわかきひじりの流しにし涙

Amaki nigaki aji utagainu ware o mite wakaki hijiri no nagashinishi namida

Mi chiesi che gusto avessero le lagrime che quel giovane monaco versò dopo avermi guardata: dolce o amaro?

222

歌に名は相問(あひと)はざりきさいへ一夜(ひとよ)ゑにしのほかの一夜とおぼすな

Uta ni na wa ai towazariki saie hitoyo enishi no hoka no hitoyo to obosu na

Non ci importava di chi fossero i versi che leggemmo, quella notte insieme era nel destino. Non stimarla, dunque, al pari di altre notti.

223

水の香をきぬにおほひぬわかき神草には見えぬ風のゆるぎよ

Mizu no ka o kinu ni ōinu wakaki kami kusa niwa mienu kaze no yurugi yo

La fragranza dell'acqua celata nelle vesti del giovane dio, e nell'erba il fremito di un vento invisibile.

224

ゆく水のざれ言きかす神の笑まひ御歯(みは)あざやかに花の夜あけぬ

Yuku mizu no zaregoto kikasu kami no emai miha azayakani hana no yo akenu

Come se del mormorio dell'acqua ascoltasse i frizzi, il dio sorride e i suoi denti brillanti sono fiori all'alba.

225 *

百合にやる天(あめ)の小蝶のみづいろの翅(はね)にしつけの糸をとる神

Yuri ni yaru ame no kochō no mizuiro no hane ni shitsuke no ito o toru kami

Nel farne dono a un giglio, il dio sciolse il filo dalle azzure ali di una farfalla calata dal cielo.

226

ひとつ血の胸くれなゐの春のいのちひれふすかをり神もとめよる

Hitotsu chi no mune kurenai no haru no inochi hirefusu kaori kami mo-tomeru

Di rosso scarlatto è la vita della primavera pulsante nel sangue nel mio seno. Prono s’accosta il nume, attratto dalla sua fragranza.

227

わがいだくおもかげ君はそこに見む春のゆふべの黄雲(きぐも)のちぎれ

Waga idaku omokage kimi wa soko ni mimu haru no yūbe no kigumo no chigire

C’è un ritratto di me che potrai vedere anche se sei lontano: sono i brandelli dorati di nuvole, nel tramonto di primavera.

228 *

むねの清水あふれてつひに濁りけり君も罪の子我も罪の子

Mune no shimizu afurete tsui ni nigorikeri kimi mo tsumi no ko ware mo tsumi no ko

L’acqua sorgiva sgorgante dal mio petto, al fin s’intorbidì. Figlio della colpa sei tu, figlia della colpa sono io.

229

うらわかき僧よびさます春の窓ふり袖ふれて經くづれきぬ

Urawakaki sō yobisamasu haru no mado furisode furete kyō kuzure kinu

Così giovane quel bonzo assopito contro la finestra, in un giorno di primavera. Le mie maniche, sfiorandolo, fecero crollare la pila di testi sacri. E lui si svegliò.

230 *

今日（けふ）を知らず智慧の小石は問はでありき星のおきてと別れにし朝

Kyō o shirazu chie no koishi wa towade ariki hoshi no okite to wakarenishi asa

Perso è oggi il mio senno. Alla legge delle stelle non posso chiedere di evitarmi il dolore di separarmi da te all’alba.

231 *

春にがき貝多羅葉（ばいたらえふ）の名をききて堂の夕日に友の世泣きぬ

Haru nigaki baitarayō na o kikite dō no yūhi ni tomo no yo nakinu

Amara primavera: sentendo parlare delle foglie di *pattra*, piansi la mia amica nel tempio al tramonto.

232 *

ふた月を歌にただある三本樹（さんぼんぎ）加茂川千鳥戀はなき子ぞ *Futatsuki o uta ni tada aru sanbongi kamogawa chidori koi wa naki kozo*

Sanbongi, la poesia unica compagna di due mesi. Il canto del piviere lungo il fiume Kamo, reca conforto alla fanciulla senza amore.

233

わかき子が乳（ちゝ）の香まじる春雨に上羽（うはば）を染めむ白き鳩われ

Wakaki ko ga chichi no ka majiru harusame ni uwaba o somemu shiroki hato ware

Giovane creatura, la sottile pioggia di primavera è imbevuta del profumo di latte materno e io, colomba bianca, mi ci tingerò le ali.

234

夕ぐれを花にかくるる小狐のにこ毛にひびく北嵯峨の鐘

Yūgure o hana ni kakururu kogitsune no nikoge ni hibiku Kitasaga no kane

Al crepuscolo si è nascosta tra i fiori la piccola volpe. Il suono delle campane a Nord di Saga vibra tra i suoi soffici peli.

235 *

見しはそれ緑の夢のほそき夢ゆるせ旅人かたり草なき

Mishi wa sore midori no yume no hosoki yume yuruse tabibito katarigusa naki

Tutto ciò che vidi furono esili sogni di scialbo verde. Mi rincresce, viaggiatore, ma non v’erano foglie d’erba che possa raccontare per intrattenerti.

236 *

胸と胸とおもひことなる松のかぜ友の頬を吹きぬ我頬を吹きぬ

Mune to mune to omoi kotonaru matsu no kaze tomo no hō o fukinu waga hō fukinu

Sebbene non siano gli stessi i sentimenti nei nostri cuori, la brezza tra i pini che spira sul viso dell’amica e sul mio è la stessa.

237

のばら
野茨をりて髪にもかざし手にもとり永き日野邊に君まちわびぬ

Nobara orite kami ni mo kazashi te ni mo tori nagaki hi nobe ni kimi machiwabinu

Colte le rose selvatiche, un po’ mi ci adorno il capo e un po’ ne tengo in mano, mentre mi struggo aspettandoti tra i campi in questo lungo giorno.

238 *

春を説くなその朝かぜにほころびし袂だく子に君こころなき

Haru o toku na sono asakaze ni hokorobishi tamoto daku ko ni kimi kokoro naki

Non parlarmi della primavera, è una brezza mattutina che ha strappato le maniche a questa fanciullla. E tu, sei senza riguardo.

239 *

春をおなじ急瀬(はやせ)さばしる若鮎の釣緒(つりを)の細うくれなゐならぬ

Haru o onaji hayase sabashiru waka ayu no tsurio no hoso'o kurenai naranu

Ogni primavera le giovani trote risalgono le rapide, ma le sottili lenze non sempre si tingono di rosso.

240

みなぞこにけぶる黒髪ぬしや誰れ緋鯉のせなに梅の花ちる

Minazoko ni keburu kurokami nushi ya dare higoi no sena ni ume no hana chiru

Il riflesso evanescente di misteriosi neri capelli in fondo allo stagno, mentre petali di susino fioccano sul dorso fluttuante di una carpa.

241 *

秋を人のよりし柱にとがめあり梅にことかるきぬぎぬの歌

Aki o hito no yorishi hashira ni toganu ari ume ni kotokaru kinuginu no uta

Dovrò incolpare quella colonna, dove lei era stava appoggiata lo scorso autunno, se al mattino ti sei congedato da me con versi sul fiore di susino?

242

京の山のこぞめしら梅人ふたりおなじ夢みし春と知りたまへ

Kyō no yama no kozome shiraume hito futari onaji yume mishi haru to shiritamae

Come fiori di susino, uno scarlatto e uno bianco, sui monti di Kyōto facemmo lo stesso sogno in quella primavera, ricordalo.

243

なつかしの湯の香梅が香山の宿の板戸によりて人まちし闇

Natsukashi no yu no ka ume ga ka yama no yado no itado ni yorite hito machishi yami

Acque termali fragranti di susino, che nostalgia mentre al buio ti aspetto appoggiata alla porta di legno.

244

詞にも歌にもなさじわがおもひその日そのとき胸より胸に

Kotoba nimo uta ni mo nasaji wa ga omoi sono hi sono toki mune yori mune ni

Né le parole, né la poesia possono narrare i miei sentimenti in quel giorno, in quel momento, da cuore a cuore.

245 *

よべ
歌にねて昨夜梶の葉の作者見ぬうつくしかりき黒髪の色

Uta ni nete yobe kaji no ha no sakusha minu utsukusikariki kurogami no iro

Assopita tra le poesie, la scorsa notta m’apparve in sogno l’autrice delle foglie di gelso. Com’era bella la sua nera chioma.

246 *

下京(しもぎゃう)や紅屋(べにや)が門(かど)をくぐりたる男かわゆし春の夜の月

Shimogyō ya beniya ga kado o kuguritaru otoko kawayushi haru no yo no tsuki

Nel borgo di Shimogyō al chiaro della luna di primavera, un giovanotto attraversa l'ingresso della bottega di cosmetici. Com'è carino!

247

枝折戸あり紅梅さけり水ゆけり立つ子われより笑みうつくしき

Shiorido ari kōbai sakeri mizu yukeri tatsu ko ware yori emi utsukushiki

Scarlatti fiori di susino sbocciano su un cancello di vimini, presso il torrente una fanciulla in piedi. Il suo sorriso è più bello del mio.

248

しら梅は袖に湯の香は下のきぬにかりそめながら君さらばさらば

Shiraume wa sode ni yu no ka wa shita no kinu ni karisomenagara kimi saraba saraba

Profumo di bianco susino sulle maniche, fragranza di acque termali sulla *lingerie*. Seppur per poco, mio caro addio, addio.

249

二十(はた)とせの我世の幸(さち)はうすかりきせめて今見る夢やすかれな

Hata tose no waga yo no sachi wa usukariki semete ima miru yume yasukare na

Dei miei vent'anni di vita arida di gioie, possano almeno restar saldi i sogni.

250 *

二十(はた)とせのうすきいのちのひびきありと浪華の夏の歌に泣きし君

Hata tose no usuki inochi no hibiki ari to Naniwa no natsu no uta ni nakishi kimi

Il riverbero di vent’anni di amarezza! Pianse accorato leggendo i miei versi un giorno d’estate a Naniwa.

251 *

かつぐきぬにその間(ま)の床(とこ)の梅ぞにくき昔がたりを夢に寄する君

Katsugu kinu ni sono ma no toko no ume zo nikuki mukashigatari o yume ni yo suru kimi

Mi coprii con la veste di seta, mi erano odiosi persino i fiori di susino sull’alcova mentre ammantavi di sogno i tuoi amori passati.

252

それ終に夢にはあらぬそら語り中(なか)のともしびいつ君きえし

Sore tsui ni yume ni wa aranu soragatari naka no tomoshibi itsu kimi kieshi

Quando fu che, infine, la lanterna si spense? Non avvenne in sogno, ma durante le tue menzogne.

253 *

君ゆくと その夕ぐれに二人して柱にそめし白萩の歌

Kimi yuku to sono yūgure ni futari shite hashira ni someshi shirahagi no uta

Quando stavi andando via, al crepuscolo, incidemmo su una colonna versi dedicati alla bianca lespedeza.

254

なさけあせし文みて病みておとろへてかくても人を猶戀ひわたる

Nasake aseshi fumi mite yamite otoroete kakute mo hito o nao koi wataru

Di una passione sbiadita mi parla la sua lettera e io languo malata. Eppure, tenace, non s’arresta il mio amore.

255

夜の神のあともとめよるしら綾の鬢の香朝の春雨の宿

Yo no kami no ato motome yoru shira aya no bin no ka asa no harusame no yado

Nido d’una piovosa aurora di primavera, il nume notturno insegue il profumo di capelli che lei ha impresso sul bianco lenzuolo damascato.

256 *

ゆふかたゑ　はたち
その子ここに夕片笑みの二十びと虹のはしらを説くに隱れぬ

Sono ko koko ni yū kataemi no hatachibito niji no hashira o toku ni kakurenu

Al crepuscolo quella fanciulla di vent’anni accennò un sorriso, ma quando le rivelarono le colonne dell’arcobaleno, corse a nascondersi.

257 *

このあした君があげたるみどり子のやがて得む戀うつくしかれな

Kono ashita kimi ga agetaru midorigo no yagate emu koi utsukushikare na

Possa il bambino che t’è nato stamane provare domani la gioia di un meraviglioso amore.

258

戀の神にむくいまつりし今日の歌ゑにしの神はいつ受けまさむ

Koi no kami ni mukui matsurishi kyō no uta enishi no kami wa itsu ukemasamu

Al dio dell’amore oggi ho consacrato una mia poesia. Ma quando si deciderà il dio del destino ad accettare i miei omaggi?

259 *

かくてなほあくがれますか眞善美わが手の花はくれなゐよ君

Kakute nao akugaremasu ka shin zen bi wa ga te no hana wa kurenai yo kimi

Ancora brami così tanto per la verità, il bene, il bello? Guarda, mio caro, quanto è scarlatto questo fiore che stringo in mano.

260 *

くろ髪の千すぢの髪のみだれ髪かつおもひみだれおもひみだるる

Kurokami no chisuji no kami no midaregami katsu omoimidare omoimidaruru

I miei neri capelli, mille ciocche dei miei capelli scarmigliati, e ingarbugliati sono i miei pensieri, e turbato è il mio cuore.

261 *

そよ理想(りさう)おもひにうすき身なればか朝の露草(つゆくさ)人ねたかりし

So yo risō omoi ni usuki mi nareba ka asa no tsuyukusa hito netakarishi

Forse perché langue il suo ideale d’amore, l’erba miseria al mattino è gelosa di quella persona.

262

とどめあへぬそぞろ心は人しらむくづれし牡丹さぎぬに紅き

Todome aenu sozoro kokoro wa hito shiramu kuzureshi botan saginu ni akaki

Incontenibile è il mio cuore inquieto, come la rossa peonia fiorita fino a sgretolarsi dipinta sulla mia veste. Ma lui cosa ne sa?

263

『あらざりき』そは後(のち)の人のつぶやきし我には永久(とせ)のうつくしの夢

Arazariki so wa nochi no hito no tsubuyakishi ware ni wa tose no utsukushi no yume

“Non lo fu”, così mormorò poi quella persona. Ma ciò che avvenne tra noi per me rimane un fantastico sogno eterno.

264 *

行く春の一絃一柱(ひとをひとぢ)におもひありさいへ火(ほ)かげのわが髪ながき

Yuku haru no hito o hitoji ni omoi ari sa ie hokage no wa ga kami nagaki

In ogni corda e ponte del mio koto scorre mesta la primavera, cara ai miei lunghi capelli sotto la tremula luce.

265 *

のらす神あふぎ見するに瞼(まぶた)おもきわが世の闇の夢の小夜中(さよなか)

Norasu kami aogimi suru ni mabuta omoki wa ga yo no yami yume no sayonaka

Pesano le palpebre nel levare lo sguardo al dio predicante. L’oscurità del mio mondo è come un sogno notturno.

266 *

そのわかき羊は誰に似たるぞの瞳(ひとみ)の御色(みいろ)野は夕なりし

Sono wakaki hitsuji wa dare ni nitaru zo no hitomi no miiro no wa yū narishi

Chi mi ricorda quell’agnello che vaga sperduto? Dissero i tuoi occhi colorandosi dei campi al crepuscolo.

267

あえかなる白きうすものまなじりに火かげの榮(はえ)の咀(のろ)はしき君

Aeka naru shiroki usumono manajiri ni hikage no hae no norowashiki kimi

La mia candida veste è troppo esile. Odio la la luce della candela nella coda dell’occhio, perché puoi vedermi così bene.

268

紅梅にそぞろゆきたる京の山叔母の尼すむ寺は訪はざりし

Kōbai ni sozoro yukitaru Kyō no yama oba no ama sumu tera wa towazarishi

Tra i rossi fiori di susino vagai per i monti di Kyōto, fino al tempio dov’è in ritiro una mia zia monaca. Ma non le feci visita.

269

くさぐさの色ある花によそはれし棺(ひつぎ)のなかの友うつくしき

Kusagusa no iro aru hana ni yosowareshi hitsugi no naka no tomo utsu-kushiki

Una coltre di variopinti fiori ricopriva il feretro della mia amica e il suo viso era bello.

270

五つとせは夢にあらずよみそなはせ春に色なき草ながき里

Itsu tose wa yume ni arazu yo misonawase haru ni iro naki kusa nagaki sato

Un lustro trascorso senza sognare, guarda questo villaggio:
non ha i colori della primavera l’erba che cresce alta.

271 *

すげ笠にあるべき歌と強ひゆきぬ若葉よ薫（かを）れ生駒（いこま）葛城（かつらぎ）

Sukegasa ni aru beki uta to shiyukinu wakaba yo kaore Ikoma Katsuragi

Son giunta qui per comporre versi degni di un cappello di falasco.
Giovani foglie dei monti Ikoma e Katsuragi, fatemi sentire il vostro profumo.

272

裾たるる紫ひくき根なし雲牡丹が夢の眞晝（まひる）しづけき

Suso taruru murasaki hikuki nenashigumo botan ga yume no mahiru shizukeki

Nuvole viola fluttuano basse, come maniche pendenti di un kimono, mentre nella quiete del meriggio le peonie sono assetate di sogni.

273

紫のわが世の戀のあさぼらけ諸手（もろで）のかをり追風（おひかぜ）ながき

Murasaki no wa ga yo no koi no asaborake morode no kaori oikaze nagaki

Viola è il colore del mio regno d’amore, all’aurora una lunga brezza profumata spira dalle mie mani.

274

このおもひ眞晝の夢と誰か云ふ酒のかをりのなつかしき春

Kono omoi mahiru no yume to tare ka iu sake no kaori natsukashiki haru

Questo sentimento è un fugace sogno pomeridiano, disse qualcuno. È inebriante come profumo di sakè nell’amata primavera, dico io.

275 *

みどりなるは學びの宮とさす神にいらへまつらで摘む夕すみれ

Midori naru wa manabi no miya to sasu kami ni irae matsurade tsumu yū sumire

Non omaggerò obbediente il Dio che indica il verde cupo Palazzo della dottrina. Io colgo le viole al crepuscolo.

276

そら鳴りの夜ごとのくせぞ狂(くる)ほしき汝(なれ)よ小琴(をごと)よ片袖かさむ

（琴に）

Soranari no yogoto no kuse zo kuruhoshiki nare yo ogoto yo katasode kasamu (koto ni)

Hai l’abitudine di suonare di notte, senza che le tue corde siano toccate, piccolo koto! Per quei folli sospiri, porgerò la mia manica (al koto).

277 *

ぬしえらばず胸にふれむの行く春の小琴とおぼせ眉やはき君

（琴のいらへて）

Nushi erabazu mune ni furemu no yuku haru no ogoto to obose mayu yawaki kimi (koto no iraete)

Sappi, fanciulla dalle delicate sopracciglia, che questo piccolo koto servirà chiunque in primavera lo accosti al proprio petto (rispose il koto).

278 *

去年(こぞ)ゆきし姉の名よびて夕ぐれの戸に立つ人をあはれと思ひぬ

Kozo yukishi ane no na yobite yūgure no to ni tatsu hito o aware to omoinu

Provai pena per quell'uomo che, sull'uscio al crepuscolo, chiamava mia sorella morta un anno fa.

279 *

十九(つづ)のわれすでに菫を白く見し水はやつれぬはかなかるべき

Tsuzu no ware sudeni sumire o shiroku mishi mizu wa yatsurenu hakanakaru beki

A diciannove anni sapevo già che il colore delle viole sarebbe sbiadito, che il torrente si sarebbe asciugato, che la vita è fugace.

280

ひと年をこの子のすがた絹に成らず畫の筆すてて詩にかへし君

Hito tose o kono ko no sugata kinu ni narazu e no fude sutete shi ni kaeshi kimi

L'immagine di questa fanciulla: un anno per ritrarla sulla seta e, infine, gettasti il pennello per dedicarle una poesia.

281 *

白きちりぬ紅きくづれぬ床(ゆか)の牡丹五山(ござん)の僧の口おそろしき

Shiroki chirinu akaki kuzurenu yuka no botan Gozan no sō no kuchi osoroshiki

Il candore sparso e il vermiglio sgretolato di peonie accasciate sui pavimenti, alle truci dispute dei monaci delle cinque vette.

282 *

今日の身に我をさそひし中（なか）の姉小町（こまち）のはてを祈れと去（い）にぬ

Kyō no mi ni ware o sasoishi naka no ane komachi no hate o inore to ininu

Sorella germana che mi inducesti a esser ciò ch'io oggi sono, mi dicesti: prega di non finire come Komachi, e poi andasti via.

283

秋もろし春みじかしをまどひなく説く子ありなば我れ道きかむ

Aki moroshi haru mijikashi o madoi naku toku ko arinaba ware michi kikamu

L'autunno è fugace, la primavera è breve. A chi saprà spiegarmi ciò senza esitazione, chiederò la mia strada.

284 *

そひ入れてさらばと我手はらひます御衣（みけし）のにほひ闇（やみ）やはらかき

Sasoi irete saraba to waga te haraimasu mikeshi no nioi yami yawarakaki

Dopo avermi tentata, scosse la mia mano con un addio. Nell'oscurità, era delicato il profumo del suo abito.

285 *

病みてこもる山の御堂に春くれぬ今日（けふ）文ながき繪筆とる君

Yamite komoru yama no midō ni haru kurenu kyō fumi nagaki efude toru kimi

La tarda primavera, che trascorsi in ritiro malata nel vostro santuario montano, oggi mi fa dono d'una lunga lettera vergata col vostro pennello, maestro.

286

河ぞひの門(かど)小雨ふる柳はら二人(ふたり)の一人(ひとり)めす馬しろき

Kawazoi no kado kosame furu yanagi hara futari no hitori mesu uma shiroki

Sul cancello lungo il fiume scendeva sottile la pioggia. Due cavalieri passavano il campo di salici, uno di loro montava una bianca cavalla.

287 *

歌は斯くよ血ぞゆらぎしと語る友に笑まひを見せしさびしき思

Uta wa kaku yo chi zo yuragishi to kataru tomo ni emai o miseshi sabishiki omoi

Come sangue palpitante deve essere la poesia! A quanto diceva la mia amica mostrai un sorriso, ma il cuore era mesto.

288 *

とおもへばぞ垣をこえたる山ひつじとおもへばぞの花よわりなの

To omoeba zo kaki o koetaru yamahitsuji to omoeba zo no hana yo warina no

Perché lo desiderava, lo stambecco balzò oltre il dirupo per averlo. Lo desiderava, quel fiore, alla follìa.

289 *

庭下駄に水をあやぶむ花あやめ 鋏(はさみ) にたらぬ力をわびぬ

Niwa geta ni mizu wo ayabumu hana ayame hasami ni taranu chikara o wabinu

Zoccoli da giardino incerti sull’acqua dello stagno, dove sbocciano fiori di iris. Insufficiente la mia forza per tagliarli con le forbici.

290 *

柳ぬれし今朝(けさ)門(かど)すぐる文づかひ青貝(あをがひ)ずりのその箱ほそき

Yanagi nureshi kesa kado suguru fumizukai aogaizuri no sono hako hosoki

Al mattino i salici bagnati presso il cancello, un messo reca il suo sottile scrigno incastonato di madreperla.

291

『いまさらにそは春せまき御胸なり』われ眼をとぢて御手にすがりぬ

"Ima sara ni so wa haru semaki mimune nari" ware me o tojite mite ni sugarinu

"Perché mai soffocare la primavera del tuo cuore proprio adesso? Così dicendo chiusi gli occhi e afferrai la tua mano.

292 *

その友はもだえのはてに歌を見ぬわれを召す神きぬ薄黒き

Sono tomo wa modae no hate ni uta o minu ware o mesu kami kinu usuguroki

Quell'amica, al limite del suo tormento, trovò la poesia. Per me, c'è un dio vestito di nero che aspetta.

293

そのなさけかけますな君罪の子が狂ひのはてを見むと云ひたまへ

Sono nasake kakemasu na kimi tsumi no ko ga kurui no hate o mimu to iitamae

Non commiserarmi, mio caro, dimmi invece che starai accanto a questa fanciulla peccatrice, al culmine della sua follìa.

294 *

いさめますか道ときますかさとしますか宿世のよそに血を召しませな

Isamemasu ka michi tokimasu ka satoshimasu ka sukuse no yoso ni chi o meshimase na

Vuoi ammonirmi, insegnarmi la dottrina o esortarmi? Lascia stare le cose di questo mondo e prendi il mio sangue!

295

もろかりしはかなかりしと春のうた焚くにこの子の血ぞあまり若き

Morokarishi hakanakarishi to haru no uta taku ni kono ko no chi zo amari wakaki

Fragile e fugace l’amore, ma il sangue di questa fanciulla è troppo giovane per dare alle fiamme le poesie della sua primavera.

296

夏やせの我やねたみの二十妻里居(はたちづまさとゐ)の夏に京を説く君

Natsu yase no ware ya netami no hatachizuma satoi no natsu ni kyō o toku kimi

Fiaccata dal caldo estivo del villaggio, con gelosia questa moglie ventenne ascolta i resoconti del tuo viaggio a Kyōto.

297

こもり居に集(しう)の歌ぬくねたみ妻五月(さつき)のやどの二人(ふたり)うつくしき

Komorii ni shū no uta nuku netamizuma satsuki no yado no futari utsukushiki

Sono una moglie gelosa che sceglie le poesie della sua raccolta. Segregati nella nostra dimora di maggio, come siamo belli noi due.

舞姫

Maihime

La danzatrice

298

人に侍る大堰(おほゐ)の水のおばしまにわかきうれひの袂の長き

Hito ni haberu Ōi no mizu no obashima ni wakaki urehi no tamoto no nagaki

Appoggiata con lui alla balaustra sul fiume Ōi, la tristezza della giovane danzatrice è infinita, come le sue lunghe maniche.

299

くれなゐの扇に惜しき涙なりき嵯峨のみぢか夜暁(あけ)寒かりし

Kurenai no ōgi ni oshiki namida nariki Saga no mijikayo ake samukarishi

Sul ventaglio rosso cremisi stillano lagrime di rimpianto.
A Saga la notte fu breve e fredda era l’alba.

300 *

朝を細き雨に小鼓(こづつみ)おほひゆくだんだら染の袖ながき君

Asa o hosoki ame ni kozutsumi ōiyuku dandarazome no sode nagaki kimi

Sotto la debole pioggia mattutina, i raggi variopinti delle tue maniche avvolgono un piccolo tamburo.

301

人にそひて今日(けふ)京の子の歌をきく祇園清水(ぎをんきよみづ)春の山まろき

Hito ni soite kyō kyō no ko no uta o kiku Gion Kiyomizu haru no yama maroki

Con lui sono venuta qui, ad ascoltare i canti delle fanciulle di Kyōto. Gion, Shimizu, che graziose le curve dei monti in primavera.

302

くれなゐの襟にはさめる舞扇(まひあふぎ)醉のすさびのあととめられな

Kurenai no eri ni hasameru maiōgi yoi no susabi no ato tomerare na

Quel bel ventaglio da danza infilato nel rosso colletto: bada che qualche giovanotto ebbro non te lo prenda per imbrattarlo di poesie.

303 *

桃われの前髪ゆへるくみ紐やときいろなるがことたらぬかな

Momoware no maegami yueru kumihimo ya toki iro naru ga kototaranu kana

Troppo pallido il rosa della fascetta che cinge la frangia a taglio di pèsca. Non è abbastanza eccitante.

304 *

淺黄地に扇ながしの都染(みやこぞめ)九尺のしごき袖よりも長き

Asagiji ni ōgi nagashi no miyakozome kushaku no shigoki sode yorimo nagaki

Sulla tinta *miyako* del kimono color acqua, scorrono sparsi ventagli. La fascia di crespo di nove *shaku* pende più lunga delle maniche.

305 *

四條橋(ばし)おしろいあつき舞姫のぬかささやかに撲つ夕あられ

Shijōbashi oshiroi atsuki maihime no nuka sasayakani utsu yū arare

La danzatrice percorre il ponte di Shijō. Denso il belletto che imbianca il suo viso, sottile la grandine serale che ne accarezza la fronte.

306 *

さしかざす小傘(をがさ)に紅き揚羽蝶(あげはてふ)小褄とる手に雪ちりかかる

Sashikazasu ogasa ni akaki agehachō kozuma toru te ni yuki chirikakaru

Sul piccolo ombrello che impugna, l'immagine di una rossa farfalla. Sulla mano che stringe l'orlo del kimono cade sparsa la neve.

307

舞姫のかりね姿ようつくしき朝 京(きやう) くだる春の川舟

Maihime no karine sugata yo utsukushiki asa kyō kudaru haru no kawabune

Sulla barca che scende lungo il fiume verso Kyōto, l'adorabile immagine d'una danzatrice appisolata al mattino di primavera.

308 *

紅梅に金糸のぬひの菊づくし五枚かさねし襟なつかしき

Kōbai ni kinshi no nui no kikuzukushi gomai kasaneshi eri natsukashiki

Sul tessuto rosso susino crisantemi ricamati in filo dorato, e un colletto a cinque strati. Che dolce il ricordo di quella danzatrice!

309 *

舞ぎぬの袂に聲をおほひけりここのみ闇の春の廻廊(わたどの)

Maiginu no tamoto ni koe o ōikeri koko nomi yami no haru no

Nel buio corridoio del palazzo di primavera, la donna coprì un grido di sorpresa con le maniche del suo abito da danza.

310

まこと人を打たれむものかふりあげし袂このまま夜をなに舞はむ

Makoto no hito o utaremu mono ka furiageshi tamoto kono mama yo o nani mawamu

Come poteva schiaffeggiare proprio lui? La manica del kimono ancora alzata divenne allora un passo di danza: cosa eseguirò per voi stasera?

311 *

三たび四たびおなじしらべの京の四季おとどの君をつらしと思ひぬ

Mitabi yotabi onaji shirabe no kyō no shiki otodo no kimi o tsurashi to omoinu

Tre, quattro volte, mi chiedi sempre la stessa melodia de “Le stagioni di Kyōto”. Sarai un avventore importante, ma non ti sopporto.

312 *

あでびとの御膝(みひざ)へおぞやおとしけり行幸源氏(みゆきげんじ)の巻繪(まきゑ)の小櫛(をぐし)

Adebito no mihiza e ozo ya otoshikeri miyuki Genji no makie no ogushi

Il pettine laccato con le immagini dorate di Genji in gita, con mio imbarazzo, era caduto ai piedi di quel blasonato spettatore.

313 *

しろがねの舞の花櫛おもくしてかへす袂のままならぬかな

Shirogane no mai no hanagushi omoku shite kaesu tamoto no mama naranu kana

Il pettine d’argento a forma di fiore pesa troppo sul mio capo, non riesco a volteggiare la manica come vorrei.

314

四とせまへ鼓うつ手にそそがせし涙のぬしに逢はれむ我か

Yotose mae tsutzumi utsu te ni sosogaseshi namida no nushi ni awaremu ware ka

Quella persona che quattro anni fa versò lagrime tristi sulla mano che adesso batte il tamburo, potrò mai rivederla?

315 *

おほづつみ抱(かゝ)へかねたるその頃よ美(よ)き衣(きぬ)きるをうれしと思ひし

Ōzutsumi kakaekanetaru sono koro yo yoki kinu kiru o ureshi to omoishi

In quel tempo, quando a stento riuscivo a portare un tamburo sulle spalle, pensavo d’esser felice di indossare abiti così belli.

316 *

われなれぬ千鳥なく夜の川かぜに鼓拍子(つづみびゃうし)をとりて行くまで

Ware naranu chidori naku yo no kawa kaze ni tsuzumibyōshi o torite yuku made

Talmente abituata al canto notturno dei pivieri nella brezza fluviale, che, senza accorgermene, procedo a ritmo di tamburo.

317

いもうとの琴には惜しきおぼろ夜よ京の子こひし鼓のひと手

Imōto no koto ni wa oshiki oboroyoru yo kyō no ko koishi tsuzumi no hitode

Alla luna velata, troppo bella per l’acerbo *koto* della giovane sorella, manca il tamburo di una danzatrice di Kyoto.

318 *

よそほひし京の子すゑて絹のべて繪の具とく夜を春の雨ふる

Yosooishi kyō no ko suete kinu nobete enogu toku yo o haru no ame furu

Lo sguardo sull’elegante fanciulla di Kyoto, i colori sciolti sulla seta tesa nella pioggia serale di primavera.

319

そのなさけ今日舞姫に強ひますか西の秀才が眉よやつれし

Sono nasake kyō maihime ni shiimasu ka nishi no susai ga mayu yo yatsureshi

Stai rivelando oggi il tuo amore per la danzatrice? Uomo del Kansai, per quanto tu possa essere brillante, le tue sopracciglia sono stanche.

春思

Haruomoi

Pensieri di primavera

320

いとせめてもゆるがままにもえしめよ斯くぞ覺ゆる暮れて行く春

Ito semete moyuru ga mama ni moeshime yo kaku zo oboyuru kurete yuku haru

La lascerò ardere fino alla fine. Questo è il mio pensiero sulla primavera che scorre via.

321

春みじかし何に不滅(ふめつ)の命ぞとちからある乳を手にさぐらせぬ

Haru mijikashi nani ni fumetsu no inochi zo to chikara aru chi o te ni sagurasenu.

Breve è la primavera. Del resto, cosa ha vita eterna? Mi dissi, e lasciai che le sue mani si trastullassero con il mio potente seno.

322 *

夜(よ)の室(むろ)に繪の具かぎよる懸想(けさう)の子太古の神に春似たらずや

Yo no muro ni e no gu kagiyoru kesō no ko taiko no kami ni haru nitarazu ya

Attirata dal profumo della tempera, si introduce di notte nella stanza una fanciulla assetata d’amore: non sembra forse un’ancestrale dea della primavera?

323 *

そのはてにのこるは何と問ふな説くな友よ歌あれ終（つひ）の十字架

Sono hate ni nokoru wa nani to tou na toku na tomo yo uta are tsui no jūjika

Cosa rimarrà alla fine? Amica mia, non chiedere e non provare a spiegarlo. C’è la poesia, croce sulla nostra stele.

324

わかき子が胸の小琴の音を知るや旅ねの君よたまくらかさむ

Wakaki ko ga mune no ogoto no oto o shiru ya tabine no kimi yo tamakura kasamu

Tu che ramingo dormi all’addiàccio, conosci il suono del *koto* nel cuore di una giovane fanciulla? Lascia, dunque, che le mie braccia ti sian cuscino.

325

松かげにまたも相見る君とわれゑにしの神をにくしとおぼすな

Matsuge ni mata mo aimiru kimi to ware enishi no kami o nikushi to obosu na

All’ombra del pino ci siamo ritrovati, io e te.
Non detestare, dunque, il nume che ci fece incontrare.

326

きのふをば千とせの前の世とも思ひ御手なほ肩に有りとも思ふ

Kinō oba chi tose no mae no yo tomo omoi mite nao kata ni ari tomo omou

Fu ieri, o mille anni fa che ci separammo? Ancora sento la tua mano sulla mia spalla.

327

歌は君酔ひのすさびと墨ひかばさても消ゆべしさても消ぬべし

Uta wa kimi yoi no susabi to sumi hikaba sate mo kiyubeshi sate mo kenubeshi

Quei versi erano dunque un ebbro trastullo? Ebbene, con l’inchiostro puoi cancellarli. Io, non posso più farlo.

328

神よとはにわかきまどひのあやまちとこの子の悔ゆる歌ききますな

Kami yo towani wakaki madoi no ayamachi to kono ko no kuyuru uta kikimasu na

Dio, neanche tu ascolterai mai da questa fanciulla poesie di ravvedimento per i suoi giovanili turbamenti.

329 *

湯あがりを御風(みかぜ)めすなのわが上衣(うはぎ) ゑんじむらさき人うつくしき

Yuagari o mikaze mesuna no waga uwagi enjimurasaki hito utsukushiki

Dopo il bagno, per proteggerlo dal freddo, lo coprii con la mia veste: avvolto nel viola carminio, quant’era bello!

330 *

さればとておもにうすぎぬかつぎなれず春ゆるしませ中(なか)の小屏風

Sareba tote omo ni usuginu katsugi narezu haru yurushimase naka no kobyōbu

Non sono ancora adusa a coprire il viso con un sottile velo di seta. Perdonate quindi questo piccolo paravento tra noi, in primavera.

331

しら綾に鬢の香しみし夜着(よぎ)の襟そむるに歌のなきにしもあらず

Shira aya ni bin no ka shimishi yogi no eri somuru ni uta no nakinishimo arazu

Profumata dei miei capelli è la bianca trapunta. Potrei guarnirne l'orlo con delle poesie: non mi mancan certo i ricordi.

332

夕ぐれの霧のまがひもさとしなりき消えしともしび神うつくしき

Yūgure no kiri no magai mo satoshi nariki kieshi tomoshibi kami utsukushiki

Fu dunque un presagio la nebbia che offuscava il crepuscolo. Si spense la lanterna e, magnifico, apparve il mio nume.

333 *

もゆる口になにを含まむぬれといひし人のをゆびの血は涸れはてぬ

Moyuru kuchi ni nani wo fukumamu nure to iishi hito no oyubi no chi wa karehatenu

Con quale balsamo potrò ungere le mie labbra infuocate? Il sangue del dito che mi porse è ormai rappreso.

334

人の子の戀をもとむる唇に毒ある蜜をわれぬらむ願ひ

Hito no ko no koi o motomuru kuchibiru ni doku aru mitsu o ware nuramu negai

Comuni mortali in cerca di amore, sulle loro labbra vorrei spalmare miele avvelenato.

335

ここに三とせ人の名を見ずその詩よます過すはよわきよわき心なり

Koko ni mitose hito no na o mizu sono shi yomazu sugosu wa yowaki yowaki kokoro nari

Tre anni sono passati senza ch’io guardassi il suo nome e leggessi i suoi versi. Fragile, fragile cuore mio.

336

梅の渓の靄(もや)くれなゐの朝すがた山うつくしき我れうつくしき

Ume no tani no moya kurenai no asa sugata yama utsukushiki ware utsukushiki

La foschia avvolge la piana dei susini tra i monti al mattino, tingendosi di rosso. Bello è il paesaggio, bella sono io che lo guardo.

337 *

ぬしや誰れねぶの木かげの釣床(つりどこ)の網(あみ)のめもるる水色のきぬ

Nushi ya tare nebu no kikage no tsuridoko ami no me moruru mizuiro no kinu

Un’amaca all’ombra degli alberi di seta, il lembo pendente di un azzurro kimono: di chi sarà ?

338 *

歌に聲のうつくしかりし旅人の行手の村の桃しろかれな

Uta ni koe no utsukushikarishi tabibito no yukute no mura no momo shirokare na

Intona canti verso la mèta la bella voce del viaggiatore. Fiori di pesco del villaggio, possiate non perdere il vostro candore.

339 *

朝の雨につばさしめりし鴬を打たむの袖のさだすぎし君

Asa no ame ni tubasa shimerishi uguisu o utamu no sode no sada sugishi kimi

Tu sei una donna attempata, che colpirebbe con le sue maniche un povero usignolo a cui la pioggia del mattino ha sigillato le ali.

340

御手づからの水にうがひしそれよ朝かりし紅筆(べにふで)歌かきてやまむ

Mitezukara no mizu ni ugaishi sore yo asa karishi benifude uta kakite yamamu

Bevvi dalle tue mani quel mattino e mi porgesti un pennello per il rossetto, che ora uso solo per scrivere poesie.

341

春寒(はるさむ)のふた日を京の山ごもり梅にふさはぬわが髪の亂れ

Harusamu no futa hi o Kyo no yamagomori ume ni fusawanu wa ga kami no midare

Due algenti giornate di inizio primavera con lui, nascosti tra i colli di Kyoto. Non erano consoni ai fiori di susino i miei capelli turbati.

342

歌筆を紅(べに)にかりたる尖凍(さきい)てぬ西のみやこの春さむき朝

Utafude o beni ni karitaru saki itenu nishi no miyako no haru samuki asa

Per il rossetto, presi in prestito il suo pennello delle poesie.
La punta era gelata, frizzante il mattino di primavera nella capitale di ponente.

343 *

春の宵をちひさく撞きて鐘を下りぬ二十七段(だん)堂のきざはし

Haru no yoi o chiisaku tsukite kane o orinu nijūshichi dan dō no kiza-hashi

Una sera di primavera, diedi leggeri colpi alla campana e scesi i ventisette gradini del tempio.

344

手をひたし水は昔にかはらずとさけぶ子の戀われあやぶみぬ

Te o hitashi mizu wa mukashi ni kawarazu to sakebu ko no koi ware ayabuminu

Come l’acqua in cui immergo le mani è la stessa di sempre, così è l’amore! Così gridò la fanciulla. Sei in pericolo mia cara, pensai.

345 *

病むわれにその子五つのをととなりつたなの笛をあはれと聞く夜

Yamu ware ni sono ko itsutsu no ototo nari tsutana no fue o aware to kiku yoru

Quella sera la mia malattia fu alleviata dal compassionevole flauto di un giovanotto inesperto, avrà avuto cinque anni meno di me.

346

とおもひてぬひし春着の袖うらにうらみの歌は書かさせますな

To omoite nuishi harugi no sode ura ni urami no uta wa kakasemasu na

Fa’ ch’io non debba scriver versi maldicenti sulla fodera delle maniche, questo pensavo nel cucirti un abito per la primavera.

347 *

かくて果つる我世さびしと泣くは誰ぞしろ桔梗さく伽藍(がらん)のうらに

Kakute hatsuru waga yo sabishi to naku wa ta zo shirogikyō saku garan no ura ni

Nel retro del tempio, dove sbocciano candide le campanule, chi sta piangendo la solitudine del proprio destino?

348 *

人とわれおなじ十九のおもかげをうつせし水よ石津川の流れ

Hito to ware onaji jūku no omokage o utsuseshi mizu yo Ishizugawa no nagare

Acque del fiume Ishizu! Il vostro fluire un tempo riflesse il mio e il suo viso, quando avevamo diciannove anni.

349

卯の花を小傘(をがさ)にそへて褄とりて五月雨わぶる村はづれかな

U no hana o ogasa ni soete eri torite samidare waburu mura hazure kana

Fiori di deutzia sull’ombrello, m’importuna la pioggia di maggio! Con una mano sollevo il colletto, sarò vicina al villaggio?

350 *

大御油(おほみあぶら)ひひなの殿(との)にまゐらするわが前髪に桃の花ちる

Ōmiabura hiina no tono ni mairasuru waga maegami ni momo no hana chiru

Accosto la lanterna all’altare delle bambole di principi e dame, per omaggiarle con la luce. Petali di pesco si posano sulla mia frangia.

351

夏花に多くの戀をゆるせしを神悔い泣くか枯野ふく風

Natsubana ni ōku no koi o yuruseshi o kami kuinaku ka kare no fuku kaze

Sul campo ormai inaridito dal vento stai piangendo, nume?
Sei forse pentito d’aver concesso ai fiori esitivi d’amarsi?

352

道を云はず後を思はず名を問はずここに戀ひ戀ふ君と我と見る

Michi o iwazu nochi o omowazu na o towazu kokoni koi kou kimi to ware to miru

Nessuna parola per la morale, nessun pensiero per la prossima vita, nessun timore per la reputazione, qui, amanti dell’amore,
io e te ci guardiamo.

353 *

魔に向ふつるぎの束(つか)をにぎるには細き五つの御指(みゆび)と吸ひぬ

Ma ni mukō tsurugi no tsuka o nigiru ni wa hosoki itsutsu no miyubi to suinu

Troppo esili per impugnar la spada e affrontare il male, così pensavo nel suggere le tue cinque dita.

354 *

消えむものか歌よむ人の夢とそはそは夢ならむさて消えむものか

Kiemu mono ka uta yomu hito no yume to so wa so wa yume naramu sate kiemu mono ka

Può svanire così il sogno di un poeta?
No, un sogno messo in versi non può essere così fugace.

355

戀と云はじそのまぼろしのあまき夢詩人もありき畫だくみもありき

*Koi to iwaji sono maboroshi no amaki yume shijin mo ariki gadakumi mo arik*i

L’estro di poeti e pittori popolava quel dolce sogno. Non dico fosse amore, ma una fantastica visione, si.

356 *

君さけぶ 道のひかりの遠(をち)を見ずやおなじ紅(あけ)なる靄(もや)たちのぼる

Kimi sakebu michi no hikari no ochi o mizuya onaji akenaru moya tachinoboru

Non vedi come la luce della dottrina di cui vai urlando, sia sovrastata dalla scarlatta nebbia che si erge in lontananza?

357 *

かたちの子春の子血の子ほのほの子いまを自在の翅(はね)なからずや

Katachi no ko haru no ko chi no ko honō no ko ima o jizai no hane nakarazu ya

Figlia di beltà, figlia di primavera, figlia del sangue, figlia delle fiamme, ti mancano forse le ali per spiccare il volo?

358

ふとそれより花に色なき春となりぬ疑ひの神まどはしの神

Futo sore yori hana ni iro naki haru to narinu utagai no kami madowashi no kami

Nume del dubbio, nume dello smarrimento, per voi da allora la primavera perse il colore dei fiori.

359

うしや我れさむるさだめの夢を永久(とは)にさめなと祈る人の子におちぬ

Ushi ya ware samuru sadame no yume o towa ni samena to inoru hito no ko ni ochinu

Sventurata me, che di un sogno destinato a svanire prego l’eternità, per non precipitare tra i comuni mortali.

360

わかき子が髪のしづくの草に凝りて蝶とうまれしここ春の國

Wakaki ko ga kami no shizuku no kusa ni kōrite chō umareshi koko haru no kuni

Dai capelli di giovane fanciulla una goccia è caduta coagulandosi sull’erba. Così è nata la farfalla che adesso danza in questo giardino di primavera.

361 *

結願(けちぐゎん)のゆふべの雨に花ぞ黒き五尺こちたき髪かるうなりぬ

Kechigan no yūbe no ame ni hana zo kuroki goshaku kochitaki kami karū narinu

Nell’ultimo giorno di preghiera la pioggia offuscava i fiori all’imbrunire. I lunghi capelli molesti di colpo divennero leggeri.

362

罪おほき男こらせと肌きよく黒髪ながくつくられし我れ

Tsumi ōki otoko korase! To hada kiyoku kurokami nagaku tsukurareshi ware.

Castigherò gli uomini per le loro numerose colpe! Esclamai. È per questo che son stata creata, con la mia pelle candida, con i miei lunghi capelli neri.

363 *

そとぬけてその靄おちて人を見ず夕の鐘のかたへさびしき

So to nukete sono moya ochite hito o mizu yūbe no kane no katae sabi-shiki

Giunta furtivamente, quanta tristezza accanto la campana nella sera: allo svanire della nebbia, lui non c'era più.

364

春の小川うれしの夢に人遠き朝を繪の具の紅き流さむ

Haru no ogawa ureshi no yume ni hito tooki asa o e-no gu no kurenaki nagasamu

Stamane, al fiume di primavera vorrei affidare un gioioso sogno affinché lo rechi al mio amore lontano, come un dipinto scarlatto.

365 *

もろき虹の七いろ戀ふるちさき者よめでたからずや魔神の 翼

Moroki niji no nana iro kouru chisaki mono yo medetakarazu ya magami no tsubasa

Giovani creature paghe dell'amore per i sette colori dell'evanescente arcobaleno, perché non sfidate invece le ali del demone?

366

酔に泣くをとめに見ませ春の神 男の舌のなにかするどき

Yoi ni naku otome ni mimase haru no kami otoko no shita no nani ka surudoki

Quella fanciulla piange ebbra d'amore, Nume della primavera. Perché mai è tanto tagliente la lingua degli uomini?

367 *

その酒の濃きあぢはひを 歌ふべき身なり君なり春のおもひ子

Sono sake no koki ajiwai o utau beki mi nari kimi nari haru no omoigo

Io e te, figli prediletti della primavera, abbiamo il dovere di celebrare il gusto intenso di quel sakè.

368 *

花にそむきダビデの歌を誦せむにはあまりに若き我身とぞ思ふ

Hana ni somuki Dabide no uta o zusemu ni wa amari ni wakaki wagami to zo omou

Sono troppo giovane per tradire la bellezza dei fiori e recitare i salmi di Davide.

369 *

みかへりのそれはた更につらかりき闇におぼめく山吹垣根

Mikaeri no sore hata sarani tsurakariki yami ni obomeku yamabuki kakine

Voltandomi verso il ciglio dello steccato, nel buio il vago chiarore delle rose selvatiche accresce il mio dolore.

370

ゆく水に柳に春ぞなつかしき思はれ人に外ならぬ我れ

Yuku mizu ni yanagi ni haru zo natsukashiki omoware hito ni hoka na-ranu ware

Il fluire dell’acqua e i salici di primavera son cari a me, che sono amata non meno di loro.

371

その夜かの夜よわきためいきせまりし夜琴にかぞふる三とせは長き

Sono yo kano yo yowaki tameiki semarishi yo koto ni kazouru mitose wa nagaki

Una sera, ancora un’altra, incalza ogni sera un gracile sospiro: lungo è contare tre anni sulle corde dell’arpa.

372

きけな神戀はすみれの紫にゆふべの春の讃嘆(さんたん)のこゑ

Kikena kami koi wa sumire no murasaki ni yūbe no haru no santan no koe

Ascolta, Dio, la voce ammirata per il viola delle mammole nel vespro di primavera, è l’Amore.

373

病みませるうなじに繊(ほそ)きかひな捲きて熱にかわける御口(みくち)を吸はむ

Yamimaseru unaji ni hosoki kaina makite netsu ni kawakeru mikuchi o suwamu

Con le mie esili braccia al tuo collo malato, suggendo dalle tue labbra l’arsura della febbre placherei.

374 *

天の川そひねの床のとばりごしに星のわかれをすかし見るかな

Ama no kawa soine no toko no tobarigoshi ni hoshi no wakare o sukashi miru kana

Fiume Celeste, attraverso il velo del nostro giaciglio d’amore, intravedo le Stelle congedarsi.

375

染めてよと君がみもとへおくりやりし扇かへらず風秋（あき）となりぬ

Somete yo to kimi ga mimoto e okuriyarishi ōgi kaerazu kaze aki to narinu

Traccia qui i tuoi versi, così scrivendo recapitai al mio caro un ventaglio che ancora non torna, e ormai soffia il vento d'autunno.

376

たまはりしうす紫の名なし草うすきゆかりを歎きつつ死なむ

Tamawarishi usumurasaki no nanashigusa usuki yukari o nagekitsutsu shinamu

Il lòglio che mi désti, tenue è il suo viola come l'esile filo che ci unisce. Lo piangerò fino alla morte.

377

うき身朝をはなれがたなの細柱（ほそばしら）たまはる梅の歌ことたらぬ

Ukimi asa o hanaregatana no hosobashira tamawaru ume no uta koto taranu

Struggente mattino, m'è penoso staccarmi da questa esile colonna. E non basta una tua poesia sui fiori di susino.

378

さおぼさずや宵の火かげの長き歌かたみに詞あまり多かりき

Sa obosazu ya yoi no hokage no nagaki uta katami ni kotoba amari ōkariki

I versi che a lungo ci siam scambiati sotto la fiaccola notturna, avevano troppe parole, non credi?

379

その歌を誦(ず)します聲にさめし朝なでよの櫛の人はづかしき

Sono uta o zushimasu koe ni sameshi asa nadeyo no kushi no hito hazukashiki

Mi svegliò all’alba la sua voce che intonava proprio quei versi. *Riordina i capelli!* disse e, pieno di imbarazzo, mi porse un pettine.

380

明日(あす)を思ひ明日の今おもひ宿の戸に倚る子やよわき梅暮れそめぬ

Asu o omoi asu no ima omoi yado no to ni yoru ko wa yowaki ume kure-somenu

Domani, domani in questo momento la fanciulla s’aggrapperà all’uscio inerme, come fior di susino avvolto dalle tenebre.

381

金色(こんじき)の翅(はね)あるわらは躑躅(つつじ)くはへ小舟(をぶね)こぎくるうつくしき川

Konjiki no hane aru warawa tsutsuji kuwae obune kogikuru utsukushiki kawa

Un fanciullo con ali dorate e un’azalea tra i denti, remando viene su una piccola barca, in un meraviglioso fiume.

382 *

月こよひいたみの眉はてらさざるに琵琶だく人の年とひますな

Tsuki koyoi itami no mayu wa terasazaru ni biwa daku hito no toshi toi masuna

La luna stanotte non illumina il dolore delle sue sopracciglia. Non chiedere l’età alla persona che imbraccia il liuto.

383

戀をわれもろしと知りぬ別れかねおさへし袂風の吹きし時

Koi o ware moroshi to shirinu wakare kane osaeshi tamoto kaze no fukishi toki

Appresi quant’è fragile l’amore quando il vento spinse via la sua manica che io, restìa al congedo, trattenevo.

384 *

星の世のむくのしらぎぬかばかりに染めしは誰のとがとおぼすぞ

Hoshi no yo no muku no shiraginu ka bakari ni someshi wa tare no toga to obosu zo

Se la veste di seta immacolata del mondo delle stelle così s’è tinta, a chi dare la colpa?

385 *

わかき子のこがれよりしは斧のにほひ<ruby>美妙<rt>みめう</rt></ruby>の<ruby>御相<rt>みさう</rt></ruby>けふ身にしみぬ

Wakaki ko no kogare yorishi wa nomi no nioi mimyō no misō kyō mi ni shiminu

Da fanciulla, la bramosìa del profumo di cesello. Oggi, l’emozione per l’immensa bellezza del Buddha scolpito.

386 *

清し高しさはいへさびし<ruby>白銀<rt>しろがね</rt></ruby>のしろきほのほと人の<ruby>集<rt>しう</rt></ruby>見し

（醉茗の君の詩集に）

Kiyoshi takashi sawaie sabishi shirogane no siroki honō to hito no shū mishi (Suimei no kimi no shishū ni)

Pura magnificenza, eppure nella sua raccolta vidi solitarie fiamme d’argento pallido.
(alla raccolta poetica del caro Suimei)

387 *

雁(かり)よそよわがさびしきは南なりのこりの戀のよしなき朝夕(あさゆふ)

Kari yo so yo wa ga sabishiki wa minami nari nokori no koi no yoshinaki asayū

Oche selvatiche, come voi la mia solitudine vola verso Sud, dov’è rimasto il mio amore. Invano trascorro i giorni e le notti.

388 *

來し秋の何に似たるのわが命せましちひさし萩よ紫苑よ

Koshi aki no nani ni nitaru no waga inochi semashi chiisashi hagi yo shion yo

A quale fiore dell’autunno in arrivo somiglierà la mia vita? Lespedeza o Astro settembrino, fiori piccoli e fugaci.

389 *

柳あをき堤にいつか立つや我れ水はさばかり流とからず

Yanagi aoki tsutsumi ni itsuka tatsu ya ware mizu wa sabakari nagare tokarazu

Con stupore mi ritrovo in piedi tra i verdi salici dell’argine: il fiume non scorre poi così impetuoso.

390 *

幸(さち)おはせ羽やはらかき鳩とらへ罪ただしたる高き君たち

Sachi owase hane yawarakaki hato torae tsumi tadashitaru takaki kimi-tachi

Siate felici, le soffici piume che avete strappato alla colomba vi assolvono dai vostri peccati, degne persone!

391 *

打ちますにしろがねの鞭うつくしき愚かよ泣くか名にうとき羊

Uchimasu ni shirogane no muchi utsukushiki oroka yo naku kana ni utoki hitsuji

Stolto è piangere ai colpi sferzati da un’elegante frusta d’argento, agnello sordo alla fama.

392 *

誰に似むのおもひ問はれし春ひねもすやは肌もゆる血のけに泣きぬ

Dare ni nimu no omoi towareshi haru hinemosu yawahada moyuru chi no ke ni nakinu

Mi chiese: a quale grande amore vorresti assomigliasse il tuo? Un giorno intero di primavera i palpiti ardenti del sangue sotto la morbida pelle mi fecero piangere.

393 *

庫裏(くり)の藤に春ゆく宵のものぐるひ御經(みきゃう)のいのちうつつをかしき

Kuri no fuji ni haru yuku yoi no monogurui mikyō no inochi utsutsu okashiki

Al vespro della tarda primavera, è singolare come i sutra che la folle donna recita sotto il glicine del tempio, trabocchino di vita.

394 *

春の虹ねりのくけ紐たぐります羞(はぢろ)ひ神(がみ)の曉(あけ)のかをりよ

Haru no niji neri no kukehimo tagurimasu hajiroigami no ake no kaori yo

Arcobaleno di primavera, una Dea timida riavvolge quel laccio di seta pura all’alba profumata.

395 *

室(むろ)の神に御肩(みかた)かけつつひれふしぬゑんじなればの宵の一襲(ひとかさね)

Muro no kami ni mikata kaketsutsu hirefushinu enji nareba no yoi no hitokasane

Nume di questo rifugio notturno, devotamente pròna avvolgo le tue spalle con la mia veste di rosso cupo, come la notte.

396

天(あめ)の才(さい)ここににほひの美しき春をゆふべに集(しう)ゆるさずや

Ame no sai koko ni nioi no utsukushiki haru o yūbe ni shū yurusazu

Dono divino è il mio talento, chi potrà mai impedirmi di accogliere la primavera bella e fragrante con una raccolta di poesie?

397

消えて凝(こ)りて石と成らむの白桔梗(しろぎきやう)秋の野生(のおひ)の趣味(しゅみ)さて問ふな

Kiete korite ishi to naramu no shiro gikyō aki no nooi no shumi sate touna

Le bianche campanule svaniscono per diventar pietre. Io sono un fiore dei campi d’autunno, non chiedermi se mi piacciono.

398

歌の手に葡萄をぬすむ子の髪のやはらかいかな虹のあさあけ

Uta no te ni budō o nusumu ko no kami no yawarakai kana niji no asaake

Scrivono poesie quelle mani di fanciulla che rubano l’uva. I suoi capelli sono morbide onde, come l’arcobaleno all’alba.

399 *

そと祕めし春のゆふべのちさき夢はぐれさせつる十三絃よ

Soto himeshi haru no yūbe no chiisaki yume haguresasetsuru jūsan gen yo

Quel piccolo sogno segreto di una sera di primavera,
le tredici corde lo han fatto smarrire!

Commenti ai *tanka*

Enji murasaki (viola carminio)

N. 3. Nel testo originale *shaku,* unità di misura equivalente a circa 30 cm.

N. 10. Nel simbolismo cromatico di *Midaregami* il viola è il coloredell'amore e della passione, mentre l'arcobaleno ne esprime l'idealizzazione. La poesia immortala l'istante di una riunione conviviale dei membri dello *Shinshisha*. Un poeta declama un suo componimento sull'amore e l'arcobaleno, nella coppa che regge (forse riempita di vino, per associazione cromatica con il viola) si riflette la curva sottile delle sopracciglia di una ragazza avvicinatasi per ascoltare meglio.

N. 11. *Lo yamabuki gasane* è l'abbinamento cromatico di arancione o giallo rossiccio (ORSI, 2012, p. 1328) all'esterno e giallo oro all'interno del tessuto. L'espressione è ispirata al fiore di Kerria japonica (*yamabuki*) e allude alla primavera. Il suo uso è attestato già in epoca Heian, per esempio nel *waka* 1012 del *Kokin waka shū* e nei capitoli *Eawase* (Gara di dipinti) e *Kochō* (le farfalle) del *Genji mongatari*.
Attraverso il gioco cromatico tra l'azzurro delle lagrime e i colori scarlatto e giallo dell'abito tradizionale giapponese, Akiko sembra voler contrapporre le difficoltà che incontra cimentandosi nella pittura occidentale alla bravura nel comporre *tanka* dei suoi compagni poeti della *Shin shisha,* immaginati come eleganti personaggi della corte Heian.

N. 13. Il *tanka* descrive lo stato d'animo di una donna che ha atteso inutilmente il suo amante. Oggi per rossetto (*beni*) si intende il cosmetico a forma di bastoncino, ma negli anni in cui Akiko scriveva *Midaregami* era ancora diffuso in forma di polvere o pigmenti da diluire in acqua e applicare alle labbra con un pennello, oppure sulle guance come si farebbe con il *fard*.
海棠 *kaidō* (*malus halliana*, o melo di Hall), è una pianta ornamentale di origine cinese che cresce spontaneamente e presenta fiori dai petali bianchi con venature di rosso. Può raggiungere i 5 metri di altezza, anche se in Italia è conosciuta prevalentemente per la sua versione bonsai. In Cina è nota perché in epoca Tang l'imperatore Xuanzong associava la bellezza della consorte preferita Yang Guifei a questo fiore. In Giappone gli esempi più noti nel repertorio poetico sono di epoca premoderna e si trovano come *kigo* (repertorio di parole associate alle stagioni) primaverile nei seguenti *haiku*: «fiore di melo cinese, anche crescendo all'ombra, che bel rosso!» (*Kaidō no hikage sodachi mo akaki kana*, Kobayashi Issa); «fiore di melo selvatico, per errore un po' di rosso è finito nel belletto!» (*kaidō ya oshiroi ni beni o ayamateru*, Yosa Buson).

N. 15. Con il balsamo ai fiori di susino (*baika no abura*) si modellavano i capelli.

N. 20. Il tono provocatoriamente blasfemo adottato dall'autrice, che contrappone alla fede a alla morale la forza assertiva della poesia e delle passioni, ricorre anche in altri *tanka*, come il n. 26 o il n. 246.
Nel *Mahāyāna* i 25 bodhisattva accompagnano Buddha Amida che dal cielo viene per condurre le anime devote al Paradiso d'Occidente. È un tema iconografico ricorrente in *mandala*, pitture e statue di numerosi templi delle scuole Jōdo e Tendai. Il padiglione interno (*Oku no in*) è un ambiente più arretrato rispetto allo *honden* (dimora della divinità) dei santuari e dello *hondō* (padiglione principale) dei templi, ed è uno spazio consacrato alle divinità scintoiste o ai bodhisattva. Tuttavia, Oku no in è anche il nome del mausoleo di Kōbō Daishi (774-835), fondatore della scuola Shingon, sito sul Monte Kōya, prefettura di Wakayama. Anche qui sono presenti dei rilievi in pietra risalenti al

XVII secolo che raffigurano i 25 bodhisattva. Con i secoli, nel mausoleo hanno trovato collocazione le tombe di personaggi illustri come Toyotomi Hideyoshi, Takeda Shingen, Akechi Mitsuhide e altre personalità di rilievo nella storia del Giappone. Pertanto, non è chiaro se Akiko faccia riferimento al padiglione interno di un tempio oppure a questo monumento dichiarato patrimonio dell'umanità dall'UNESCO nel 2004.

N. 25. L'immagine del mandriano ricorda la leggenda del *tanabata.*

N. 26 È probabilmente uno dei *tanka* più famosi di *Midaregami.* Nel 1986 e nel 2013 è stato utilizzato anche per spot commerciali rispettivamente di auto Mazda e Toyota. In entrambi i casi la citazione dei versi di Akiko favoriva l'associazione delle vetture a seducenti creature femminili, scadendo nello stereotipo della donna oggetto e tradendo quindi l'idea di fondo del *tanka* di Akiko, che era proprio il ribaltamento della posizione di subordinazione sociale della donna. Tuttavia, anche l'uso nelle *réclame* può considerarsi come una testimonianza della popolarità e della longevità dei versi di Akiko.

Sul piano della critica letteraria gli studiosi si sono spesso interrogati sul reale destinatario di questo *tanka.* Satake suppone che *kimi* (tu) sia riferito a Tekkan (Satake, 1957, p. 122), mentre Itsumi Kumi e Matsudaira Meiko suppongono che la poesia sia stata scritta per l'amico bonzo Kōno Tetsunan (Itsumi, 1978, p. 35; Matsudaira, 2004, p. 124). Aldilà di una lettura specifica, qui si preferisce sottolineare l'audacia dell'autrice che, attraverso il tema della seduzione, sfida le convenzioni morali, religiose e sociali.

N. 27. Il sake color lilla è il vino. Nella raccolta i termini che rientrano nella gamma cromatica del viola e del rosso sono associati alla passione travolgente. Il sakè, il vino, o il sangue in altre poesie, rappresentano il corpo imbevuto di questa passione e coniugano l'intensità emotiva con la concretezza fisica. Questo *tanka* fu pubblicato nel numero di marzo 1901 della rivista *Myōjō*, nel pieno della relazione scandalosa con il poeta Tekkan, all'epoca ancora sposato. Il grido con cui si apre il *tanka* è quindi

rivolto alla condanna morale inflitta dalla sua famiglia e dall'intransigenza delle convenzioni sociali.

N. 31. *Kusa no kado*, letteralmente porta di erba, allude al tetto di paglia di case umili.

N. 34. Il *maidono* è un padiglione adibito alle danze *bugaku* (舞楽), parte del repertorio rituale *Kagura*, caratterizzate da movimenti lenti e solenni accompagnati da strumenti antichi.

N. 35. Tre *shaku* equivalgono a circa 91 cm. Una barca di queste dimensioni difficilmente potrebbe ospitare una persona, per di più intenta a dipingere. Qui, probabilmente, l'espressione ha il significato di una piccola barca in uno stagno. Per il contenuto, un giovane pittore ed una fanciulla, e per le immagini evocate, questo *tanka* presenta affinità con altri componimenti del capitolo *Hasu no hanabune* (la barca dei fiori di loto).

N. 37. Il color cremisi delle lagrime rimanda all'amore e il *tanka* allude implicitamente alla decisione di abbandonare la città natia Sakai per andare a vivere con Tekkan, ancora unito in matrimonio con Hayashi Takino. Una situazione dannosa soprattutto alla reputazione sociale di Akiko. Ma, aldilà delle circostanze personali, l'immagine delle tracce eterne evoca anche un destino eterno di sofferenza di tutte le donne. Il tema è ripreso nel *tanka* successivo, contenente un riferimento alla figura di Ukifune del *Genji monogatari*.

N. 38. *Tanka* di difficile interpretazione, in cui i riferimenti letterari e religiosi si intrecciano con le circostanze personali dell'autrice. L'agnello è Akiko stessa, il santuario è la famiglia con cui ha rotto i legami per la sua relazione con Yosano Hiroshi (Tekkan), che raggiunge a Tokyo dalla città di Sakai. Il verso finale allude al sentimento di rabbia verso Tekkan, forse per l'irresolutezza dell'uomo, dal passato sentimentale non proprio limpido e apparentemente incapace di comprendere il costo emotivo della decisione di Akiko. L'immagine dell'agnello potrebbe attingere dall'immaginario cristiano, evocando la parabola della pecora smarrita, ma il termine *miya* suggerisce anche una lettura più aderente alla tradizione giapponese come quella proposta da Ichikawa Chihiro. La studiosa giapponese interpreta *hitsuji* (pe-

cora) attraverso l'espressione buddhista *hitusji no ayumi* (il cammino della pecora) che allude all'incedere lento e inesorabile verso la morte. Ichikawa sostiene che la figura femminile di questo *tanka* sia ispirata al personaggio di Ukifune che, disperata perché incapace di decidere chi amare tra Niou e Kaoru, lascia la residenza dell'ottavo principe a Uji e vaga nella macchia meditando di gettarsi nelle rapide del fiume Uji. Ukifune si sentiva più disperata di una pecora che si incammina verso il suo destino (*kawa no hō miyaritsutusu, hitsuji no ayumi yorimo hodonaki gokochi*. In Yamagishi *et alii*, 1963, p. 477). La scena è ambientata in una piovosa giornata di primavera. Il rapporto tra Yosano Akiko e il *Genji monogatari* è alla base dell'analisi di Ichikawa estesa a altri *tanka* di *Midaregami*, tra cui il n. 48, in cui l'immagine dell'agnello che vaga assetato nella macchia rievoca lo stesso episodio. Di conseguenza, Ichikawa interpreta l'espressione *kano ko* (questa fanciulla), nel *tanka* n.43 che presenta uno scenario simile ai *tanka* n.38 e 48, non come diretta a Akiko stessa, ma riferita a Ukifune (Ichikawa Chihiro, 1998, si veda in particolare il primo capitolo *Akiko to Ukifune*).

La lettura più plausibile, quindi, potrebbe essere quella che individua nella figura di Ukifune una proiezione dei tormentati sentimenti di Akiko. Tuttavia, l'esclusione di una possibile influenza della tradizione cristiana nell'immagine dell'agnello si scontra col fatto che molti altri componimenti di *Midaregami* presentano espliciti riferimenti alle sacre scritture e al vangelo, come nei *tanka* n.103, 213, 215, 216, 266, 368, lasciando aperto il campo a entrambe le interpretazioni.

N. 44. Vedi commento al *tanka* n.38.

N. 46. Il destinatario di questa poesia è Yosano Tekkan. Il riferimento alla spada rappresenta l'ideale poetico sostenuto da Tekkan, che gli valse il soprannome di Tekkan tigre e spada.

N. 49. Il *tanka* ribalta il motivo del n.48, dove è la donna a esser invitata a restare. *Benizara* è la piccola coppa che contiene polvere di rossetto.

N. 50. L'unità di misura nel testo originale, *ri*, equivale a circa 3,9 km. La distanza di 130 *ri* è più o meno quella che separa la città natale di Akiko, Sakai, da Tokyo (vedi anche la nota al *tanka*

n.93), dove la poetessa si trasferì per convivere con Tekkan. Questa decisione, celebrata nella poesia come atto di folle passione, suscitò scandalo perché all'epoca Tekkan era sposato con un'altra donna e provocò la rottura dei rapporti della poetessa con la sua famiglia.

N. 51. Le allusioni ricorrenti in *Midaregami* a dio o un bonzo che insegna la morale sono rappresentazione delle convenzioni etiche e sociali che la poetessa rifiuta e sfida. Rispetto a queste forze normative, la forza trascendente dell'amore e della passione è associata al buio, alla cecità, alla dimensione onirica (vedi n. 265).

N. 53. Il *gofun* è un preparato a base di carbonato di calcio ricavato dai gusci di molluschi. La polvere era usata in particolare per rendere il colore bianco opaco dei visi femminili nelle stampe *ukiyo-e*.

N. 55. Itsumi Kumi sottolinea la struttura narrativa di questo *tanka*, un aspetto che ricorre anche in numerosi altri componimenti di *Midaregami*. Satō Haruō nel suo saggio *Akiko Mandala* sostiene che, per l'atmosfera sensuale e il realismo, questo *tanka* precorre il romanzo *Futon* di Tayama Katai (1906), opera che ebbe grande successo in Giappone e che inaugurò un nuovo corso della letteratura naturalista giapponese.

N. 56. L'acconciatura alla *shimada*, in voga già in epoca Edo, consiste nel raggruppare i capelli al centro della testa in modo simile allo *chignon*. Si tratta di un'acconciatura tipica delle giovani donne nubili.

N. 62. Bianca lespedeza (*shirahagi*) era il nome di penna utilizzato da Akiko per i *tanka* pubblicati nella rivista *Myōjō.*

N. 63. Componimento in risposta al seguente tanka di Yosano Tekkan incluso nella racolta *Murasaki*: «non so decidermi, sarà breve? Non so decidermi, sarà eterno? follemente indimenticabile?» (*Ware madou kore karisome ka ware madou tsui ni wari na no wasurekata na no*).

N. 64. *Tanka* in risposta al seguente componimento di Yosano Tekkan incluso nello stesso numero di marzo 1901 del *Myōjō* e successivamente nella raccolta *Haru omoi* (sentimento di primavera): «fragrante sale il vapore delle acque termali. Le camelie

cadono una dietro l'altra sulla balaustra. Solleva la tenda! Da qualche parte un usignolo sta cantando!» (*yama no yu no ke kunjite / obashima ni tsubaki otsuru shikiri/ tobari age yo / izuko zo uguisu no koe*).

N. 67. Nella nota al *tanka* n.10 si è già fatto riferimento al simbolismo cromatico del viola nella poesia di Akiko e nel circolo dei poeti del *Myōjō*. A questo va aggiunto che nella tradizione giapponese una nuvola viola (*shi'un)* assume un significato beneaugurante e, in ambito buddhista, è anche il veicolo usato dal Buddha Amida per accogliere le anime dei fedeli e condurle al Paradiso d'occidente. Il tono disincantato che domina questi versi potrebbe essere mera finzione, espediente frequente anche in altri componimenti della raccolta, oppure espressione del turbamento di Akiko per le prime difficoltà oggettive in una relazione amorosa mal tollerata dalle convenzioni sociali dell'epoca. La poesia fu pubblicata per la prima volta sul numero di marzo 1901 della rivista *Myōjō*.

N. 69- Il *tanka* inscena un dialogo tra le maniche di un *kimono*. Quella già infilata esorta l'altra ancora penzolante a salire sulla schiena del dio dell'amore. È il corteggiamento di un uomo che invita la donna alle gioie dell'amore.

N. 70. *Toya* (鳥屋) indica il cambiamento stagionale di piumaggio dei volatili in gabbia, unito al termine *kokoro* (cuore, animo) allude alla mutevolezza dei sentimenti. Il tema del *tanka* è la separazione tra amanti, attribuita al fato o al volere divino.

N. 72. *Yamabuki*, *Kerria japonica*, è un fiore appartenente alla famiglia delle rosacee, ha petali giallo vivo e fiorisce a metà primavera.

N. 74. Lo *shikimi* (*Illicium anisatum* o anice stellato) è un arbusto dalla cui corteccia si ricava una qualità di incenso. I suoi semi sono oggi conosciuti prevalentemente per l'utilizzo gastronomico, ma nella tradizione buddhista un ramo della pianta era usato come offerta ai defunti. Inoltre, dalla sua corteccia si ricava una qualità di polvere di incenso. Akiko si definisce *komorizuma* (sposa segreta, nascosta), termine che ricorre già nel *Man'yōshū* con il significato amante segreta o donna consacrata a una data divinità. L'espressione allude alla condanna morale a cui Akiko

è esposta per la sua relazione con Tekkan, ma in questo *tanka* evidenzia anche che è lei, e non la sposa ufficiale, a sedere al fianco di Tekkan, posizione che convenzionalmente non le spetterebbe. Secondo Satake (1957, p. 86) i due cercano l'approvazione della defunta madre.

N. 75. Per la semplicità e la struttura questo è uno dei *tanka* più convenzionali di Akiko. Nell'immagine del campo fiorito (*hanano*) converge il tema stagionale dell'autunno. Anche l'interiezione finale (*kana*) ricalca i classici schemi del *tanka*. Nell'immagine di una giovane ragazza che vaga in un campo fiorito domina però un tono romantico che pervade molti dei suoi primi componimenti, come il n.76 e la sequenza che va dal n. 373 al n. 376. Tutti questi *tanka* furono pubblicati nel settembre del 1900, quando la relazione con Tekkan, appena cominciata, era vissuta con gioia e inquietudine da Akiko.

N. 86. Il tono bucolico probabilmente descrive una scena di vita quotidiana nel quartiere di Shibuya, dove Akiko andò a vivere con Tekkan nel giugno 1901, quando era ancora un'area agricola con molte risaie.

N. 88. Il termine *tonoi* (宿直) risale al sistema *ritsuryō* di epoca Nara ed indicava le mansioni di guardia notturna delle residenze nobiliari. In epoca Heian continua ad essere usato per indicare i servizi notturni di sorveglianza e gestione delle tenute degli aristocratici. L'autrice con questo termine ambienta il suo *tanka* in epoca classica, simulando che il locutore sia una donna al servizio di un nobile di corte.

N. 89. Il *tanka* rievoca gli scenari degli *uta awase* di epoca Heian. Nella poetica di *Midaregami* i fiori simboleggiano l'amore. La locutrice del *tanka*, in procinto di diventare sposa, trova sconveniente partecipare alla tenzone poetica che ha per tema l'amore e, temendo di dare adito a pettegolezzi, sceglie di svignarsela.

N. 92. *Tanka* pubblicato nel numero 9 della rivista *Myōjō* (1900), successivo al numero di agosto colpito dalla censura per la pubblicazione di illustrazioni con nudi femminili. Il luogo infelice evocato nel *tanka* è il Giappone della censura e della chiusura ai

nuovi stimoli artistici, e i versi vogliono probabilmente rievocare lo stato d'animo di Tekkan in seguito all'incidente.

N. 93. 120 leghe (*ri*) alludono alla distanza tra Tokyo e la città di Sakai. Nel *tanka* n.50 la distanza tra le due città è di 130 *ri*, ma in altre poesie pubblicate da Akiko, Yamakawa Tomiko e Yosano Tekkan ricorre la distanza di 120 *ri*. Questo *tanka* fu pubblicato nel numero di settembre 1900 della rivista *Myōjō*, quando la relazione tra i due era iniziata, ma la scandalosa convivenza comincerà nel mese di giugno dell'anno successivo.

N. 94. Naniwa è il nome antico di Ōsaka e il *tanka* potrebbe rappresentare una fanciulla che sopprime il pianto nel leggere i versi che un amante lontano le ha inviato. Tuttavia, Naniwa è anche il nome del gruppo poetico (*Naniwa seinen bungaku kai*) che Akiko frequentava quando conobbe Tekkan. Il gruppo aveva invitato il poeta nell'agosto 1900 per un ciclo di letture. A questi incontri erano presenti anche Akiko e Yamakawa Tomiko. Pertanto, il *tanka* potrebbe alludere al fatto che Tekkan avrebbe dedicato in quell'occasione alcuni versi a Tomiko, suscitando la delusione di Akiko. In tal caso, i versi conterrebbero un rimprovero a Tekkan per averla fatta soffrire tanto da rendere quella giornata d'agosto una fredda giornata d'autunno.

N.97 Il *tanka* è probabilmente tra quelli composti in occasione della gita a Kuritayama nel gennaio 1901. La fine dell'amore è la fine della vita, paragonata al suono terribile prodotto da un koto distrutto sotto colpi d'ascia. Nel numero di novembre 1900 della rivista *Myōjō* Yamakawa Tomiko aveva, con tono diverso, usato l'immagine del koto distrutto nel seguente *tanka*: «non paragonare il mio respiro a brezza di malvarosa, in un sol colpo può spezzare tredici corde» (*wa ga iki o fuyō no kaze ni tatoemasu na jūsangen o hitoiki ni kiru,* 我いきを芙蓉の風にたとへますな十三弦を一いきに切る. Probabilmente si trattava di una risposta a versi in cui Tekkan esaltava la bellezza di Tomiko ricorrendo all'immagine di fiori di malvarosa (vedi anche *tanka* n. 137). La risposta di Tomiko rifiuta la fragilità implicita nell'immagine floreale e esalta la forza della propria bellezza. Come segnalato da Satake e Itsumi, l'immagine del *koto* infranto è ripresa nel *tanka* di Akiko con una chiara allusione, più velata nei versi di Tomiko,

del seguente *haiku* di Yosa Buson: salmone essiccato, risuona come colpi d'ascia su un *koto* (*karazake ya kin ni ono utsu hibiki ari,* 乾鮭や琴に斧うつひゞき有).
Il componimento di Buson pare giocosamente alludere alla spartizione tra commensali di un salmone appetitoso, mentre Tomiko e Akiko rielaborano l'immagine del *koto* in chiave amorosa. Akiko, che avverte i sentimenti di Tekkan ancora vacillanti tra lei e Tomiko, si identifica nel *koto* che la bellezza di Tomiko potrebbe distruggere.

Hasu no hanabune (la barca dei fiori di loto)

N. 99. I versi d'apertura anticipano alcune immagini ricorrenti in questo capitolo. Il fior di loto è associato al Buddhismo e lo stesso Buddha è spesso rappresentato sovente seduto su uno di questi fiori nel paradiso. In questo *tanka* una donna provoca il bonzo interrogandolo sui fior di loto candidi, simbolo della purezza e quelli scarlatti, colore della passione nel cromatismo che caratterizza l'ideale amoroso di Akiko

N. 100 Scena romantica che ritrae due innamorati intenti a contemplare i fiori e ascoltare il suono di un ruscello vicino. Lui si assopisce e lei sistema sotto il suo capo un indumento per cuscino.

N. 108 *Kinudemari*, *temar*i di seta. Il *temari* è un giocattolo tradizionale a forma di palla, realizzato originariamente con ritagli di kimono. Probabilmente di origine cinese, il *temari* consisteva nel far volteggiare la palla usando le mani, talvolta intonando poesie o cantilene. La sua esistenza è già attestata da fonti del periodo Nara, mentre in epoca Heian, nel capitolo *Wakana jō* (若菜上, giovani germogli, parte prima) del *Genji monogatari*, è attestato il *kemari*, un gioco simile che consisteva nel far volteggiare la palla usando i piedi. In epoca Edo comincia a diffondersi *temari* con rivestimento di seta, che conferiva alla palla maggiore capacità di rimbalzo. In epoca Meiji, erano già abbastanza diffuse anche palle rivestite di gomma. La poesia descrive una giovane

fanciulla che vorrebbe sembrare più adulta, ma, con suo grande imbarazzo, è smascherata dal giocattolo che le scivola via dalla manica.

N. 109. Le *Hina ningyō* sono bambole giapponesi esposte in occasione dello *hina matsuri*, attualmente celebrato il 3 marzo. Originariamente queste bambole che raffigurano nell'ordine imperatore, imperatrice, ministri, principi e dame di corte, erano considerate come uno *yorishiro*, cioè temporanea residenza delle divinità, a cui erano consacrate offerte di cibo e bevande. La celebrazione conserva tracce di antichi rituali propiziatori tenuti in primavera. Il pensiero che quelle bambole di dame e principi trascorreranno un anno intero insieme nello scatolo, suscita languide fantasie ed un inatteso sospiro. I fiori di pesco (*momo no hana*) nella tradizione poetica giapponese sono un *kigo* (termine che indica il tema stagionale) primaverile, ma i rami di pesco in fiore sono usati anche per decorare l'altare su cui sono esposte le *hina ningyō*.

N. 110 Dal *tanka* non è possibile stabilire se le sopracciglia dipinte appartengano a una donna o a un uomo. In epoca Edo radersi e dipingere le sopracciglia (*mayuzumi*) era di moda anche tra giovani aristocratici o attori. Il dubbio sarebbe fugato dalla stessa Akiko che, a proposito di questo *tanka*, scrive di essersi ispirata alla visione di una danza *bugaku* presso il santuario di Kasuga a Nara. Akiko rimase colpita da un danzatore che aveva un ventaglio rosso, a cui era legato un campanello, e delle sottili sopracciglia dipinte. Fu talmente attratta da quella figura da chiedersi se mai avesse avuto con lui qualche legame in una vita precedente e, al momento di lasciare Kyoto, provò un senso di malinconia. (Yosano Akiko, *Kōbai niki,* in Itsumi, 1996, pp. 129-130; Beichman, 2002, p. 240).

N. 113. Non è chiaro chi sia il maestro. Satake in questo *tanka* rileva delle affinità stilistiche con il poeta Ochiai Naobumi (Satake, 1957, p. 127). Il crisantemo, nell'erbologia cinese conosciuta in Giappone come *Kanpōyaku*, è considerato un rimedio contro le patologie oftalmiche. Forse l'atto di piantare il fiore ha anche questo significato, oppure è semplicemente il desiderio di

dare conforto agli occhi malati dell'ignoto maestro con la bellezza dei fiori.

N. 114. Il *Tamamushi* (buprestidae) è un tipo di coleottero dalla corazza color metallico e iridescente.

N. 115. Nella prima versione, pubblicata nel numero di maggio 1901 della rivista *Zamboa*, Akiko usa il kanji 鶏 (*niwatori*, gallina). Nella poetica romantica di *Midaregami*, che spesso si tende a interpretare privilegiando la cronaca della relazione sentimentale con Yosano Tekkan, qua e là compaiono anche scene di vita quotidiana con al centro una varietà di figure femminili, anche di umile estrazione sociale.

N. 117. Il senso di questo *tanka* è: mi manca il talento poetico o forse, piuttosto, le parole non sono sufficienti ad esprimere l'intensità del sentimento. Allora, che qualcuno, non importa chi, lo faccia.

N. 118. *Akatsuki* (aurora) è uno *utakotoba* ricorrente nel repertorio *waka* di tardo periodo Heian che introduce il tema della malinconica separazione tra due amanti all'alba (per es. *Sagoromo monogatari*, *Gosenshū* V-914, *Kokin aka rokujō*, I-552, *Izumi Shikibu nikki)*. Probabilmente, anche in questo caso il *tanka* ha per scenario un'incontro romantico e l'imbarazzo della fanciulla che pensa di esser stata scoperta dalla madre. Itsumi Kumi ipotizza che l'uomo possa essere l'ospite di una locanda in procinto di partire all'alba, dopo una notte trascorsa con la ragazza (Itsumi, 1978, p. 248).

N. 130. Il componimento riprende il motivo del canto dell'usignolo e delle camelie apparso nel *tanka* n. 64.

N. 131. Ōtagaki Rengetsu (1791-1875) fu una poetessa di tardo periodo Edo, apprezzata per l'originalità del suo stile. Rengestu (luna di loto) fu il suo nome buddhista da quando prese gli ordini nel 1823. La poetessa, secondo alcuni scritti biografici di Yosano Tekkan, sarebbe stata amica di sua madre.

N. 132. In una versione anteriore a *Midaregami*, pubblicata nel numero 15 (1901) della rivista *Myōjō*, compare il nome 李青蓮(Lǐ Qīnglián), pseudonimo di Lǐ Bái (李白), uno dei principali poeti di epoca Tang.

N. 133. Non è chiaro a chi siano dedicati questi versi. Il *tanka* fu pubblicato nel quarto numero della rivista *Shinchō* (新潮, novembre 1900), e questo fa escludere che si tratti di Yamakawa Tomiko, perché prematuramente scomparsa nel 1909, molto dopo la pubblicazione di *Midaregami*.

N. 136. *Hidari makura*, cuscino a sinistra, può significare dormire sul fianco sinistro. Le confessioni dell'uomo (verosimilmente Tekkan) turbano il sonno di Akiko che, contrariamente a quanto detto, prova gelosia per il suo passato sentimentale.

N. 137. I fiori di Malvarosa (*fuyō*) in alcuni *tanka* di Tekkan inclusi nella raccolta *Murasaki*, erano associati alla moglie Hayashi Takino da cui non aveva ancora legalmente divorziato. Ma, facendo riferimento al commento al *tanka* n.97, è possibile che il fiore sia collegato all'altra rivale, forse anche più temibile, Yamakawa Tomiko. In entrambi i casi il tema è la gelosia.

N. 142. Itsumi Kumi segnala in questo *tanka* la citazione dei versi di un noto *kanshi* di Dù Mù (杜牧, 803-852), poeta e cortigiano di epoca Tang: «Il canto degli usignoli si leva per mille miglia e il rosso si fonde nel verde di insegne sventolanti lungo il litorale. Quattrocento e ottanta i templi costellano il Sud, e quante le pagode tra la foschia e la pioggia»

N. 150, Il riferimento è ai tre livelli, alto, medio e basso, ciascuno ulteriormente diviso in tre, in cui sono categorizzati coloro che rinascono nel Paradiso d'Occidente (*Gokuraku Jōdo*, sanscr. *Sukhāvatī*). Secondo Goldstein e Shinoda, il *tanka* allude a un giovane bonzo tormentato interiormente. Itsumi Kumi, invece, privilegia il tono critico verso la morale religiosa e le convenzioni sociali (Goldstein; Shinoda, 1987, p. 141; Itsumi, 1978, p. 109).

N. 152. La fraseologia è tipica del linguaggio poetico di *Midaregami*. *Uramezurashii* appartiene al lessico del *waka* classico, con esempi nel *Man'yōshū* e nel *Kokin waka shū*. Anche il sangue è immagine ricorrente in diversi *tanka* di Akiko. Tuttavia, il tema è inusuale e viene da chiedersi se il componimento sia frutto di fantasia o di qualche esperienza personale della poetessa. Nel settembre 1900 l'allora moglie di Tekkan (Hayashi Takino) diede

alla luce Atsumu, il loro primo figlio. Questo *tanka* fu pubblicato nel numero di novembre 1900 della rivista *Kansai Bungaku* ed è, probabilmente, un omaggio al lieto evento che riguardava Tekkan.

N. 156. Nei pressi di Kyoto, tra Higashiyama e Nishi Ōtani, c'è il cimitero di Toribeno dove si trovano le tombe dei genitori di Tekkan. Toribeno era un luogo di cremazione già in epoca Heian, sede delle tombe di personaggi illustri tra cui Fujiwara no Michinaga, come attestato nello *Eiga monogatari*.

N. 157. I *tanka* 155, 156, 157 alludono a una visita alla tomba dei genitori di Tekkan, avvenuta probabilmente in occasione di un incontro presso la località turistica di Kuritayama, vicino Kyoto, nel mese di gennaio 1901. Il tema si ritrova anche nei *tanka* 74 e 216 che, insieme al numero 155, furono pubblicati nel numero di marzo 1901 della rivista *Myōjō*.

N. 158. La poetessa invidia la luna che può toccare i due attraenti giovani con i suoi raggi.

N. 159. I *tanka* 158 e 159 sono ambientati nello scenario notturno di uno stagno. Goldstein e Shinoda segnalano che a Kyōto lo stagno di Ogura è famoso per i suoi fiori di loto. Una delle principali attrattive di questo stagno è la loro fioritura all'alba. Assistervi reca buoni auspici e, siccome lo stagno è molto grande, si può percorrerlo su imbarcazioni nelle ore notturne in prossimità dell'alba (Goldstein; Shinoda, 1987, p. 142). Si può supporre quindi che i *tanka* di Akiko possano essere stati concepiti immaginando uno scenario come quello dello stagno di Ogura. Ma un altro aspetto di rilievo di questi *tanka* è la ricorrente immagine di un bonzo giovane e di bell'aspetto. Nel *tanka* 159 vi si accompagna un fratello di Akiko. Secondo Itsumi Kumi, l'immagine del fratello sarebbe forse una reminiscenza di quando viveva a Sakai, prima che i suoi rapporti con la famiglia cessassero (Itsumi, 1978, p. 250). Satake, collegando questi versi ai *tanka* 175 e 176, sostiene che la figura del bonzo attraente sia un camuffamento di Tekkan, il cui padre era priore di un tempio (Satake, 1957, p. 159).

N. 167. La residenza di Toba fu dimora dell'imperatore in ritiro Shirakawa (1086 d.C.), nell'attuale quartiere Fushimi di Kyoto.

In era Kamakura il complesso era già in stato d'abbandono e rovinato. L'esistenza dello stagno è riportata nel *Fusōryakuki* (扶桑略記, 1198) attribuito al Monaco Kōen (o Kōin) della scuola Tendai.

N. 170. Nei *tanka* di *Midaregami* il viola è il colore dell'amore. Il rifiutarsi di stringere con un laccio viola le maniche del kimono può essere interpretato come il non volersi legare a un solo uomo e esser libera di cedere le proprie maniche a chi le tirerà, ovvero a ricevere attenzioni anche da altri uomini.

N. 172. Componimento la cui struttura pone alcuni problemi di interpretazione. Satake sostiene che Akiko passa oltre lo steccato cantando trionfante e suppone che la donna gelosa sia anch'essa nel gruppo *Shinshisha*, sottolineando la scarsa importanza che Akiko dà al sentimento della rivale ormai sconfitta (Satake, 1957, p. 176). Secondo Itsumi Kumi, al contrario, è la donna gelosa che passa oltre intonando un canto (Itsumi, 1978, p. 187). L'ipotesi di Itsumi è coerente se questo *tanka* è collegato al n.72, in cui le rose selvatiche fioriscono nel giardino di un attraente pittore il cui canto si ode al mattino. Questo *tanka* fu pubblicato nel numero di luglio 1901 del *Myōjō.* In quel periodo Hayashi Takino, moglie di Tekkan con divorzio in corso, era tornata ad abitare a Shibuya. Il *tanka* 369 riprende il tema della rivalità amorosa tra le due donne e l'immagine dello steccato di rose selvatiche.

Shirayuri (bianco giglio)

N. 175. Il capitolo si apre con una serie di *tanka*, dal 175 al 186, composti in occasione o in ricordo di una gita al santuario di Sumiyoshi a Suminoe, a cui presero parte Yosano Tekkan, Nakayama Kyōan, Akiko e Yamakawa Tomiko. L'atmosfera conviviale, la sottile rivalità amorosa tra Akiko e Tomiko e la condivisione degli ideali poetici sono i motivi che fanno da sfondo a questa serie di *tanka*.

N. 177. Un gioco ricorrente tra i poeti dello *Shinshisha* consisteva nel comporre collettivamente poesie, strofa per strofa, secondo lo schema del *tanka*. Tekkan scrive la prima strofa e Akiko

si chiede a chi passerà il fiore per completare la poesia, attribuendo alla sua scelta la manifestazione di una preferenza tra lei o Yamakawa Tomiko. Altri *tanka*, come il n.195, alludono a una rivalità amorosa tra le due poetesse, entrambe affascinate da Tekkan.

N. 178. Shirayuri e Shirahagi sono i nomi con sui rispettivamente Yamakawa Tomiko e Yosano Akiko firmavano i loro componimenti sulla rivista *Myōjō*.

N. 179. La vera casa nel simbolismo poetico di *Midaregami* è l'ideale estetico espresso attraverso l'immagine del mondo delle stelle, a cui si fa riferimento nel *tanka* di apertura della raccolta.

N. 181. Bianco giglio (*Shirayuri*) è lo pseudonimo di Yamakawa Tomiko. Il tema della rivalità amorosa tra Akiko e Tomiko fa da sfondo a questo *tanka*. La notte trascorsa con la persona amata è paragonata al sogno di Tomiko, in un misto di gratitudine e determinazione a custodire con cura quel sogno di amore che, a differenza della sua amica e rivale, Akiko è riuscita a realizzare.

N. 182. La poesia allude al seguente componimento di Yamakawa Tomiko, publicato nel numero di agosto 1900 della rivista *Myōjō*: «usciamo nei campi ad abbeverarci della rugiada sui gigli! gli dico, e sento il sangue palpitargli in petto»(*No ni idete sayuri no tsuyu o suite minu kareshi chi no ke no mune ni waku ya to*).

N. 184. Non volendo,ha finito per parlare con il maestro (Tekkan) della sua potenziale rivale in amore (Tomiko).

N. 185. L'immagine del susino in fiore è presente nel repertorio poetico classico sin dai tempi del *Man'yōshū*, e ricorre anche nella poetica di Yosano Tekkan. Questo componimento di Akiko contiene probabilmente un'allusione al seguente *tanka* di Tekkan: «Sei come una dea che, in una notte di tempesta, stringe a sé piangendo un ramo di bianco susino» (*kimi wa tada arashi fuku yo ni hitoeda no shiroume idakinaku kami no goto*, 君はただ嵐ふく夜にひとえだのしろ梅いたき泣く神のごと, *Kansai Bungaku*, II, settembre 1900). Nelle pubblicazioni della rivista *Myōjō*, bianco susino sarà il nome di penna della poetessa Masuda Masako, che però si aggiungerà al gruppo a partire dal

numero di novembre 1900, mentre i *tanka* che hanno per oggetto il viaggio furono composti tra settembre e ottobre.

N. 186. L'uomo solo dovrebbe essere Tekkan, le due che partono insieme sono Akiko e Yamakawa Tomiko. Il *tanka* descrive il malinconico ritorno a casa dopo le giornate trascorse insieme.

N. 187. Questo *tanka* allude al matrimonio imminente di Yamakawa Tomiko, imposto dalla famiglia. Akiko immagina Tomiko come vittima di un'unione che non desidera e che finirà per sacrificarne l'attività poetica.

N. 193. Il *tanka* celebra Yamakawa Tomiko dopo che questa, suo malgrado e per volere del promesso sposo e delle rispettive famiglie, lasciò il *Myōjō* e rinunciò all'attività letteraria.

N. 195. L'erba *Yamatade* (*persicaria orientalis*) fiorisce in estate e in autunno, ed è citata in due poesie di Yosano Tekkan pubblicate nel numero di novembre 1900 della rivista *Myōjō*, poi inclusi nella raccolta *Murasaki*, che rievocano la gita a Kuritayama di gennaio 1901. La *yamatade* è associata alla poetessa Yamakawa Tomiko. Qui Akiko riprende l'immagine floreale, ricordando la trascorsa rivalità amorosa con la sua amica e invitando Tekkan a rispettare la tacita promessa di non rievocare quella passione che li coinvolse. Ormai quella stagione è passata e non deve turbare la loro felice primavera.

N. 197. Wakasa è la località in cui Yamakawa Tomiko andò a vivere dopo aver contratto matrimonio. La gamma di sentimenti espressi nei confronti di Tomiko, in cui si alternano gelosia, amore, amicizia, solidarietà, nostalgia, è permeata dalla percezione di Tomiko come vittima di un sistema che ha negato alla sua amica, in quanto donna, la libertà di decidere del suo destino (vedi n.190 e 198).

N. 198. *Tanka* in risposta ai versi che Yamakawa Tomiko pubblicò sul numero di novembre 1900 del *Myōjō*: «piangendo di nascosto, cedetti alla mia amica tutti i fiori scarlatti e andai cogliere l'erba dell'oblìo» (*soretonaku kurenaki hana mina tomo ni yuzuri somukite nakite wasuregusa tsumu*).

N. 200. Nei versi di Akiko la constatazione che il suo uomo non ha dimenticato la loro amica. Il colore cupo del fiume Kamo amplifica il suo patimento. Il vago sentimento di gelosia e

l'inquietudine di veder turbata la sua felicità sentimentale sono temi comuni ai *tanka* n.195. n.199, 201, 202, 203.

N. 203. La vallata è il luogo metaforico dove Tekkan cercherebbe la persicaria, immagine di Yamakawa Tomiko (vedi n. 195 e 207).

N. 204. Ancora una volta Kyōto fa da scenario ai *tanka* dedicati a Yamakawa Tomiko. Qui l'anno precedente in tre hanno trascorso giornate in cui si definivano i rispettivi destini. Tomiko sarebbe stata costretta alle nozze, avrebbe rinunciato ai suoi sentimenti per Tekkan, Akiko avrebbe trionfato nella sottile contesa amorosa. Eppure, il congedo dall'amica diventa fonte di inquietudine. Rimane il turbamento al pensiero che Tekkan possa non aver dimenticato Tomiko. il godimento del sua felicità sentimentale è offuscato da questo pensiero e dall'amara sorte dell'amica. Nei *tanka* dedicati al candido giglio (Tomiko),il tono oscilla tra gelosia, affetto, nostalgia e dispiacere per i suoi patimenti, quest'ultimo sentimento prevale in particolare nella parte conclusiva del capitolo.

N. 206. Pubblicato nel numero di maggio 1901 del *Myōjō*, questo *tanka* recava la nota «Ricordando il candido giglio» (*Shirayuri no kimi o shinobite*). I versi potrebbero alludere a una lettera diretta a Tekkan, che Yamakawa Tomiko avrebbe scritto con il proprio sangue, in cui la stessa manifestava l'intenzione di togliersi la vita (Satake, 1957, p. 63). Il tema si ritrova anche nel seguente *tanka* di Yamakawa Tomiko: «Fermati! Piangendo tirasti un lembo della mia veste e posasti lo sguardo sul dito reciso» (*mate to kimi tamoto hikaete nakimashinu waga mioroshite yubi sashishi tokoro*, *Myōjō*, gennaio 1901). L'immagine del dito ferito dal proprio morso torna nel *tanka* n.333, ma declinata sensualmente e riferita a Tekkan e Akiko.

N. 207. Un esortazione, rivolta ai fiori di susino o forse a se stessa, ad avere riguardo per il ricordo di Yamakawa Tomiko (vedi *tanka* n.195).

N. 210. In questo caso l'immagine del candido giglio non è riferita solo a Tomiko, ma all'estro poetico. L'associazione tra arte poetica e Tomiko non andrebbe intesa semplicemente come un omaggio al talento dell'amica. Contiene anche un'esortazione

ai giovani poeti del *Myōjō* a coltivare il proprio talento conservando l'originalità.

Hatachizuma (la sposa ventenne)

N. 212. Akiko potrebbe aver conosciuto la pittura di Tiziano Vecelio attraverso la collaborazione tra i pittori del gruppo *Hakubakai* e la rivista *Myōjō*. Una riproduzione di Tiziano, probabilmente una Venere, diventa fonte di tormento per il contrasto tra la gloria dei suoi dipinti e lo stato di indigenza di Akiko e Tekkan all'inizio della loro convivenza a Tokyo, quando fu composto questo *tanka*. Ma la brocca straripante di sakè compensa questa povertà materiale, perché metafora della felicità sentimentale e del talento poetico.

N. 213. L'intuizione improvvisa è espressa attraverso una terminologia di chiara derivazione cristiana (*seika*: inno sacro). Forse, dal punto di vista di un'interpretazione biografica, il *tanka* esprime la ricerca di conforto nei giorni difficili della prima convivenza con Tekkan, tra la povertà e le irrisolte faccende matrimoniali del suo compagno.

N. 215. La locuzione *mata mo hiroi* lascia intuire che l'atto di gettare e riprendere la Bibbia sia avvenuto non una, ma diverse volte. Inoltre, la seconda stanza si conclude con la constatazione della propria perdizione e l'impossibilità di trovare conforto nella fede.

Elementi della dottrina cristiana furono recepiti dalla generazione di poeti di fine Ottocento come ampliamento della gamma espressiva in chiave modernista. Anche nel caso di Akiko l'idea di sacro e numinoso che ricorre nella fraseologia di *Midaregami* non è espressione di un interesse religioso al Cristianesimo, quanto piuttosto un'appropriazione di motivi religiosi come materiale per rappresentare il conflitto interiore tra morale e ricerca della felicità individuale. Il tema è declinato talvolta attraverso l'immaginario cristiano, come nel caso del contrasto tra purezza e colpa (*tsumi*), altre volte si combina con il buddhismo, metafora della morale in quanto ordine assolutista

e normativo. Questo *tanka*, in particolare, sembra ispirarsi a un componimento di Yamakawa Tomiko apparso nel numero di novembre della rivista *Shōtenchi* (小天地): «le lagrime di quella creatura che pianse leggendo la Bibbia, sono come rugiada stillante da un giglio» (*seisho yomite hitori naku to iu hito no ko no namida wa, yuri no tsuyu ni hi subeku*).

N. 216. Maitreya (in giapponese Miroku), unico *bodhisattva* canonicamente oggetto di culto, è il futuro successore di Buddha Gautama che apparirà sulla terra per insegnare agli esseri umani la legge del Buddha. Il padre di Tekkan era un sacerdote buddhista e forse per questo motivo Maitreya è citato nel *tanka*.

N. 220. I sinogrammi 巫山 presentano la guida fonetica errata ふざ (Fuza), corretta in ふざん (Fuzan) nel numero di settembre 1901 della rivista *Myōjō*, un mese dopo la pubblicazione di *Midaregami*. Fuzan è la trascrizione giapponese di Wu shan, complesso montuoso nel distretto di Chóngqìng, tra le province dello Sìchuān e lo Húběi, attraversato dal fiume *Yángzǐ* (in italia conosciuto come fiume azzurro). Nel carattere 巫 *wu* (in giapponese *miko*) convergono i significati di magia, divinazione, stregoneria. Nella tradizione cinese il monte era considerato dimora di una dea. L'espressione F*uzan no haru* (primavera del Wu Shan) nel *tanka* di Akiko probabilmente è ispirata al motivo poetico del *Fuzan no yume* (sogno del Wu Shan), che allude a un episodio riportato nella sezione *Gao tang fu* (高唐賦), attribuita al poeta Song Yu (290-223 a.C.), inclusa nell'antologia cinese classica *Wénxuǎn* 文選 (Raccolta di opere scelte, 300 a.C. ca.). In questo episodio il sovrano del regno di Chu si unì carnalmente con la dea del monte Wu in sogno. Prima di congedarsi ella gli disse che l'avrebbe potuta rivedere sulle alte vette del versante meridionale del monte Wu, tramutata in nuvole all'alba e in pioggia la sera. Questa storia era conosciuta anche in Giappone, tanto che in epoca medievale il motivo del *Fuzan no yume* (il sogno del wu Shan) compare nel trattato poetico *Shōtetsu monogatari* 正徹物語 (1448-1450) di Shinkei 心敬 (1406-1475), che ricorre a questo episodio per spiegare l'estetica dello *yūgen.*

N. 221. Dolci se lagrime di desiderio, amare se lagrime di contrizione per esser venuto meno ai suoi doveri di monaco. In

ogni caso, il tono trionfante e narcisista per aver suscitato pensieri peccaminosi nel monaco si inserisce in un motivo ricorrente in *Midaregami*, quello della fanciulla e del monaco. In alcuni *tanka* è la fanciulla a esser colpita dalla bellezza del giovane monaco, in altri, come in questo, il monaco è oggetto di seduzione.

N. 225. In numerosi *tanka* di *Midaregami* il concetto di dio è metonimicamente associato alla passione amorosa e all'uomo amato. Nei *tanka* 223, 224 e 225 sembra piuttosto una traslazione della primavera e un espediente retorico per antropomorfizzare i paesaggi visionari descritti, talvolta con suggestioni animistiche.

N. 228. La purezza idealizzata del sentimento d'amore è paragonata a una fonte le cui acque, a contatto con la realtà, si macchiano. Il *tanka* fu composto quando era cominciata la convivenza con Tekkan, ancora legalmente sposato con Hayashi Takino. Non è molto chiaro se questi versi descrivano il senso di colpevolezza di Akiko stessa, ancora non completamente emancipata dalla morale tradizionale, o lo sguardo di biasimo del mondo esterno.

N. 230. *Hoshi no okite* (legge delle stelle) è un'allusione alla leggenda del Tanabata. Come Orihime, anche Akiko è costretta a separarsi da Tekkan, a causa delle convenzioni sociali. Questo *tanka* fu composto in seguito alla seconda gita alla stazione termale di Kuritayama.

N. 231. *Baitarayō* (in sanscrito *pattra*) sono foglie, in genere di palma talipot, su cui erano incisi i sutra. L'amica del tempio potrebbe essere Kusunoki Masue, figlia di un bonzo che prestava servizio al Jikōji e amica d'infanzia di Akiko. Kusunoki Masue contribuì in parte all'iniziazione poetica di Akiko presentandole il poeta Kawai Suimei, quando era ancora adolescente. La stessa Akiko ricorderà l'amica nello scritto autobiografico *Watashi no oitachi* (la mia infanzia, 1915). Il pianto per l'amica sembra alludere alla vita di clausura, ma probabilmente si tratta di una rielaborazione immaginaria del matrimonio imposto a Masue, che sanciva l'abbandono dell'attività poetica e la sottomissione a

convenzioni sociali che ne avrebbero limitato fortemente la libertà. Un tono di rimpianto simile si trova anche nei diversi *tanka* dedicati a Yamakawa Tomiko.

N. 232. Sanbongi è un quartiere di Kyōto, bagnato dalla sponda occidentale del fume Kamo. Il piviere (*chidori*) nella tradizione del *waka* è in genere associato all'assenza della persona amata e alla solitudine.

Il ritiro di due mesi trascorsi a comporre poesie in una locanda di Kyoto, poco realistico, manca del tono esclamativo e romantico con cui è declinato il tema della lontananza dalla persona amata in altri *tanka* di *Midaregami*. In questo senso, ricorda vagamente un *waka* del *Genji monogatari* che Genji compone durante il suo suo esilio volontario a Suma: «gradito è il canto dei pivieri all'alba per chi si sveglia in un letto solitario» (*tomochidori morokoe ni naku akatsuki wa hitorinezame no toko mo tanomoshi*).

N. 235. L'espressione *katarigusa* significa argomento di conversazione o di racconto.

N. 236. L'amica è Yamakawa Tomiko. La brezza che soffia sul viso delle donne è la pena che affligge entrambe le donne: Akiko per la sua relazione con un uomo sposato, Tomiko perché costretta a un matrimonio che non vuole.

N. 238. Nella fraseologia di *Midaregami* la primavera è il simbolo dell'amore e della giovane età. Le maniche alludono al cuore della fanciulla e i discorsi di amore non fanno altro che accrescere la sua pena.

N. 239. Reichold e Kobayashi (2014, p. 146) collegano l'immagine del filo da pesca alla leggenda del filo rosso del destino.

La leggenda, ispirata a un racconto incluso nel *Tàipíng Guǎngji* (Cronache diffuse dell'era della grande pace, 978 d.C. ca), vuole che ognuno sia legato alla persona che sposerà da un invisibile filo rosso. Nel *tanka* di Akiko il fatto che il filo non si tinga di rosso allude all'inquietudine della poetessa rispetto alla sua relazione con Tekkan.

N. 241. Lei potrebbe essere Yamakawa Tomiko. Il retroscena di questi versi è un viaggio fatto nell'autunno precedente con Tomiko e Tekkan al Monte Awata. I fiori di susino rivelano che

nella primavera successiva Akiko e Tekkan si ritrovano in quella stessa locanda e il ricordo di Tomiko diventa fonte di inquietudine circa i sentimenti di Tekkan. Il tema ricorre in altri *tanka* come i n.136,137 e in diversi componimenti del capitolo *Shirayuri*.

N. 245. Kaji jo (la fanciulla dei gelsi), poetessa vissuta tra il XVII e XVIII secolo, nel 1706, pubblicò la raccolta *Kaji no ha* (Foglie di gelso). Nota per il suo talento nella composizione di *waka* e *haiku*, gestiva una sala da tè nei pressi del santuario di Gion a Kyoto, luogo di ritrovo dei poeti dell'epoca. Kaji jo fu celebrata anche in *haiku* di Takarai Kikaku (discepolo di Bashō) e Yosa Buson (di veda Satake, 1957, p. 255).

N. 246. L'immagine è quella di un giovane che si affretta a entrare di sera nella bottega prima che chiuda, forse per comprare qualcosa alla sua ragazza. Il viso, a metà illuminato dal chiaro di luna, passa attraverso il *noren*, piccola tenda con insegna, tipica delle botteghe giapponesi.

Shimogyō era un quartiere commerciale di Kyōto, sorto nel 1879, attualmente collega i quartieri Shijōkawaramachi e Shijōkarasuyama.

N. 250. Il riferimento a Naniwa suggerisce un collegamento con il *tanka* n. 94, collocando così il motivo dell'infelice ventenne dei versi n. 249 e 250 nello scenario della complessa relazione tra Akiko, Tomiko e Tekkan.

N. 251. L'alcova è il *tokonoma*, piccolo ambiente rialzato nelle abitazioni giapponesi tradizionali, decorato con *ikebana* o *bonsai* e pergamene appese alla parete. Il tormento provato nell'ascoltare i trascorsi sentimentali dell'uomo rendono odiosa ogni cosa, anche la decorazione floreale che, normalmente, sarebbe oggetto di contemplazione estetica. Il motivo della gelosia per le relazioni passate di Tekkan ricorre in diversi *tanka*. In questo componimento sembra che Tekkan voglia negare di aver avuto relazioni passate, definendole come sogni di Akiko. Secondo Satake, il fiore di susino alluderebbe alla poetessa Masuda Masako, il cui soprannome era appunto Shiraume (bianco susino). Così come nel n. 241 il sentimento di gelosia è proiettato sulla colonna a cui s'era appoggiata Tomiko, in questo

tanka è diretto verso un oggetto, i fiori di susino, che rappresenta la presunta rivale.

N. 253. Bianca lespedeza (*shirahagi*) è il nome di penna usato da Akiko in numerosi componimenti pubblicati sulla rivista *Myōjō*.

N. 256. Nella poetica di *Midaregami* l'arcobaleno esprime l'idealità dell'amore. La locuzione «colonne dell'arcobaleno» (*niji no hashira*) è un esempio dell'originale fraseologia di Akiko. L'immagine è quella di una timida ragazza che, in un discorso sull'amore o un tentativo di seduzione, è colta da imbarazzato pudore.

N. 257. Questo *tanka* fu pubblicato nel numero di settembre 1900 della rivista *Myōjō*. Mese in cui nacque Atsumu, figlio di Tekkan e Hyashi Takino (vedi anche n.152). All'epoca la relazione tra Akiko e Tekkan non era ancora iniziata e in questi versi non si intravedono particolari sentimenti di Akiko verso l'uomo, se non una generica idealizzazione dell'amore come sinonimo di felicità augurata al bambino.

N. 259. Il motivo della seduzione si coniuga con l'invito a cogliere l'attimo e mettere da parte ideali astratti. L'immagine del fiore scarlatto, colore della passione, invita alla fisicità dell'amore.

N. 260. Probabilmente è uno degli esempi migliori della maestrìa di Akiko nell'arte del *tanka*. Fraseologia e immagini attingono dal repertorio classico del *waka* e dallo *shintaishi* di Shimazaki Tōson, ma Akiko declina questi elementi esaltando l'incontenibilità dell'emozione attraverso il ritmo basato sulla ripetizione di *kami* e *midare*, che genera allitterazione di ka, ga, mi da, re no (e dei suoni consonantici K, R), come se il vortice di suoni in rapida successione volesse rappresentare il turbamento esteriore dei capelli e quello interiore del proprio cuore.

N. 261. *Tsuyukusa* (*commelina communis*, nome volgare erba miseria asiatica), sboccia al mattino per un giorno solo. Forse per questo prova invidia per l'amore degli umani che dura più a lungo. Ma questo *tanka* si presta anche a un'intepretazione basata sulle circostanze sentimentali di Akiko. È la poetessa stessa a immedesimarsi nell'erba miseria perché tormentata all'idea che

Tekkan non abbia dimenticato Yamakawa Tomiko che, a sua volta, sarebbe il bersaglio del sentimento di gelosia.

N. 264. Il tema, relativamente convenzionale, è quello del sentimento di malinconia ispirato dalla tarda primavera. In *Midaregami* questa stagione è metonimicamente associata alla passione amorosa e alla giovane età, mentre i capelli possono esser considerati come sineddoche della bellezza, della forza e del fascino femminile. La giovane fanciulla che suona il koto nella penombra è malinconica perché la stagione volge al termine e non ancora ha conosciuto l'amore. Contemporaneamente, però, il narcisismo implicito nella celebrazione della lunghezza dei suoi capelli rivela consapevolezza del suo fascino.

N. 265. Vedi commento al *tanka* n.51.

N. 266. Viene ripreso il motivo dell'agnello nei *tanka* 38 e 44.

N. 271. I monti Ikoma e Katsuragi, situati tra la prefettura di Nara e Ōsaka, sono ben visibili anche da Sakai. Ma questo *tanka* fu pubblicato nel numero di luglio 1901 del *Myōjō*, quando Akiko si era ormai trasferita a Tokyo. Il tono dei versi, tipico di una poesia di viaggio, potrebbe essere letto come un'evocazione nostalgica del proprio paese natìo, oppure come un augurio per la nuova vita che Akiko si accingeva ad affrontare, a Tokyo, insieme a Tekkan.

N. 275. In *Midaregami* il verde (*midori*) è in antitesi al cromatismo della passione (viola, scarlatto, rosso fuoco).

N. 277. Nei *tanka* 276 e 277 Akiko interpreta in modo visionario un dialogo nello stile delle *somonka*. Ma qui non sono due amanti, ma una donna negletta e un koto talmente assetato d'amore, da accettare chiunque lo stringa a sé. Il dialogo con il koto ha un precedente illustre nei versi di Otomo no Tabito (810, 811, 812, libro V del *Man'yōshū*). Tabito sogna lo spirito dello strumento musicale che assume le sembianze di una fanciulla.

N. 278. *Tanka* biografico, forse inserito in questa parte della raccolta per bilanciare il tono romantico e fantasioso dei *tanka* precedenti. I versi sono dedicati alla sorella per parte di padre, Hana, morta a 29 anni.

N. 279. Questa poesia fu pubblicata nel numero di luglio 1901 del *Myōjō*, quando Akiko aveva ventidue anni. Probabilmente rievoca lo stato d'animo della poetessa che aveva conosciuto l'amore relativamente tardi. In epoca Meiji in media le donne si sposavano tra i diciassette e i diciotto anni, a diciannove anni una donna nubile non era più considerata giovane. Inoltre, a quell'età Akiko aiutava la famiglia alla gestione della ditta di famiglia, accudiva i genitori e la casa, studiando nel tempo libero. Forse l'oppressione del sistema familiare e la prospettiva del matrimonio come forma di assoggetamento al marito, potrebbero aver contribuito al tono disincatato verso l'amore, che si evince nelle immagini dei fiori che perdono colore e del torrente prosciugato.

N. 281. Il sistema dei cinque templi (*gozan,* cinque vette), nato in Cina,era una forma di organizzazione gerarchica del clero e indicava i templi più influenti. In Giappone fu introdotto in era Kamakura presso la setta *rinzai*.

Il verso finale del *tanka* allude ai dialoghi sulle scritture (*mondō*) in ambito monastico. Si tratta, dal punto di vista di Akiko, di truci dispute che fanno appassire le peonie, che qui rappresentano il mondo dell'amore e delle passioni.

N. 282. La sorella potrebbe essere Hana, citata anche nel *tanka* 278. Tuttavia nessuna informazione biografica consente di ipotizzare che Hana, né altri membri della famiglia, possano aver incoraggiato Akiko nel suo percorso letterario e esistenziale, compiuto attraverso scelte difficili e irreversibili come l'abbandono della casa paterna, la convivenza con un uomo sposato e il consacrare la propria vita all'arte. Si tratta forse di una rappresentazione fantasiosa in cui la sorella potrebbe essere un camuffamento che allude a Tekkan. Nel *tanka* 284 il verbo *sasou* (invitare, indurre) è riferito a quest'ultimo, forse l'unico ad aver incoraggiato Akiko a diventare ciò che era quando compose questi due *tanka*.

Ono no Komachi (834-?), poetessa al servizio della corte imperiale Heian, famosa per la sua bellezza, è citata tra i *rokkasen* (六歌仙, i sei saggi della poesia) nella prefazione di Ki no Tsurayuki al *Kokin waka shū*. Il complesso sentimentalismo e la

notevole perizia tecnica dei suoi *waka* furono apprezzati anche nei secoli successivi. Trai temi di alcuni suoi versi più noti ci sono il senso di malinconia e il rimpianto per la fugacità della bellezza giovanile, contrapposta alla solitudine della vecchiaia. Sulla sua figura sono incentrati alcune importanti opere del repertorio *Nō*, come *Sotoba Komachi*, *Sekidera Komachi* e *Kayoi Komachi*.

N.284. L'oscurità allude probabilmente al senso di smarrimento e confusione per l'improvviso rifiuto dell'uomo, e non solo a un'ipotetico incontro al buio. Collegando il *tanka* alle vicende biografiche di Akiko, l'oscurità potrebbe essere intesa anche come un generale senso di inquietudine rispetto al nuovo corso della sua vita. Il *tanka* fu composto quando la convivenza a Tokyo con Tekkan era iniziata da poco e sicuramente molte incertezze, inclusa l'affidabilità della persona che l'aveva invitata a un vero e proprio salto nel buio.

N. 285. La traduzione non permette di riprodurre il gioco omofonico della parola *kurenu*, tempo perfetto del verbo *kureru* sia con il significato di dare,ricevere che tramontare, finire. Il *tanka* non sembra alludere a qualche circostanza precisa, ma piuttosto a una situazione immaginaria. Il verbo *komoru* (chiudersi, appartarsi, isolarsi) associato alla montagna ricorre nei *tanka* 21 e 341 (*yamagomori*), in cui il motivo è l'isolamento felice con il proprio amante. In questo caso il motivo dell'isolamento montano, seppur carico di sentimentalismo, non si combina altrettanto esplicitamente con la connotazione romantica dei versi.

N. 287. Nella poesia deve condensarsi la passione al suo apice, questo è il postulato espresso attraverso un dialogo simulato a cui segue un sorriso mesto, che tradisce la frustrazione dell'artista nel perseguire la perfetta realizzazione dell'ideale poetico.

N. 288. *Warina no* è riferito al fiore (*hana*). L'espressione completa avrebbe dovuto essere *warinashi no hana*. Questo tipo di omissione del sostantivo si trova anche nel *tanka* di Yosano Tekkan citato nel commento al *tanka* n.63. In quel caso l'omissione riguarda il termine *wakare* (addio), assente nei versi di Tekkan, ma implicito se associato all'espressione *karisome no*

wakare (fugace, breve) del *tanka* n. 63 di *Midaregami*, con cui quello di Tekkan dialoga.

N. 289. Il *tanka* descrive semplicemente una fanciulla che, intenta a tagliare dei fiori di iris, è sul punto di scivolare nello stagno. Di certo non si può dire un esempio di passione traboccante condensata nei versi, secondo la definizione ideale della poesia data nel *tanka* n. 287. Sul piano tecnico si può segnalare l'allitterazione tra le parole *ayabumu* (essere a rischio) e *ayame* (iris).

N. 290. È ripresa e sviluppata narrativamente l'immagine del *tanka* n. 286. L'ambientazione vuole rievocare l'ideale eleganza cortigiana di epoca Heian. Un messaggero (*fumizukai*) recapita a un destinatario di rango elevato una lettera personale, custodita nello *aogaizuri no hako*, o *raden*, scrigno laccato con decorazioni in madreperla.

N. 292. L'amica che trova conforto nella poesia, probabilmente è Yamakawa Tomiko. Il dio vestito di nero può essere intuitivamente associato all'iconografia occidentale della morte.
Il senso di questo *tanka* è più chiaro se letto insieme a questo componimento di Yamakawa Tomiko:«assorta nei sogni andrò fino a sparire. Ascolta i versi di questa giovane fanciulla: vengono dall'apice del mio tormento» (*Utsutsunaku kietemo ikan wakaki ko no modae no hate no uta kikimase na*, *Myōjō*, gennaio 1901).

N.294. Inquadrato nella fraseologia di *Midaregami*, il sangue è associato alla passione ardente e alla sensualità. Dunque, si tratta di un invito a indulgere nelle gioie carnali dimenticando le convenzioni e le regole del senso comune.

Maihime (la danzatrice)

N. 300. L'ambientazione potrebbe essere quella del quartiere Gion a Kyōto, dove un'apprendista geisha (*maiko*) va alla lezione di tamburo. Lo strumento è troppo importante perché

possa esser bagnato dalla pioggia. Il kimono è nello stile *danda-razome*, una tintura multicolore a strisce parallele diffusa già in era Edo.

N. 303. *Momoware* (letteralmente: pèsca spaccata) è un'acconciatura usata oggi soprattutto dalle *maiko* di Kyōto, con lo *chignon* legato in modo da assumere una forma che ricorda lo spacco di una pèsca.

N. 304. Il *tanka*, come alcuni altri nel capitolo *Maihime*, è privo di quello slancio passionale che caratterizza altri componimenti della raccolta. Qui, la celebrazione della bellezza femminile è sublimata nella descrizione minuziosa dell'aspetto esteriore.

Asagiji (o *usuaiiro*) è un colore azzurro acqua, usato nella tinta *miyako* (*miyakozome*) generalmente conosciuta come *yūzenzome*. Si tratta di un procedimento a mano libera che consiste nel disegnare soggetti sulla seta del kimono mediante una patina di pasta di riso. L'effetto è quello di un capo d'abbigliamento sontuoso, anche se la preparazione è relativamente economica. Una fascia di seta (*shigoki*) con effetto di crespatura è avvolta immediatamente sopra lo *obi,* con l'ultimo lembo lasciato pendere. È usata dalle spose, dalle ragazze di ceto elevato e dalle *maiko*. Per quest'ultime però, più che l'effetto ornamentale, lo *shigoki* ha la funzione di mantenere lo *obi* fermo e non ha una pendenza particolarmente lunga. Per questo Satake sostiene che la donna descritta nel *tanka* non può essere una *maiko* (Satake, 1957, p. 210).

N. 305. Shijōbashi è un ponte del quartiere Kawaramachi di Kyōto.

N. 306. Camminare reggendo l'orlo del kimono con la mano sinistra è un'andatura tipica delle *geiko* (o *geisha*). Da quest'andatura deriva anche l'espressione *hidarizuma o toru* (reggere l'orlo sinistro), che indica lo svolgere questa professione.

N. 308. Nel capitolo *Maihime* non sono pochi i *tanka* che indulgono in descrizioni minuziose dell'abbigliamento delle danzatrici. La rievocazione del mondo delle *geisha* con suggestioni che richiamano all'eleganza di corte Heian (*miyabi*), per Akiko rappresentava un orizzonte estetico da esplorare,

l'immersione in un mondo fantasioso, dotato di un cromatismo e di codici fuori dall'ordinario.

N. 309. Come un fotogramma o una singola scena di un racconto, Akiko lascia immaginare al lettore in quale situazione la danzatrice possa aver soffocato l'urlo di sorpresa. Itsumi Kumi propone di leggere questi versi in modo simile a una scena del *Genji monogatari* (Itsumi, 1978, p. 78). Una danzatrice di corte, terminata l'esibizione, percorre un corridoio buio, dove qualcuno la chiama tirandole la veste. Sta per urlare di sorpresa, ma riconosce in tempo che si tratta di una persona cara, forse il suo amante.

N. 311. Le stagioni di Kyōto (*Kyōto no shiki*) è un canto del repertorio *jiuta* (地唄), canti locali basati su esecuzione vocale accompagnata da shamisen, diffusi in epoca premoderna nell'area del Kansai.

N. 312. *Adebito* è un errore di stampa per *atebito* (貴人, aristocratico). Il *tanka* descrive una danzatrice che, al cospetto di qualche importante esponente dell'aristocrazia, non si accorge di aver perso il pettine durante l'esecuzione e lo ritrova proprio accanto all'importante spettatore. L'immagine incisa sul pettine è probabilmente ispirata al capitolo 29 del *Genji monogatari, Miyuki* (letteralmente: augusto cammino), parte di un vasto repertorio iconografico ispirato all'opera. Nella più recente traduzione in italiano dell'opera, il titolo del capitolo è *Corteo di caccia imperiale* (Orsi, 2012).

N.313. *Tamoto* è la parte pendente della manica di un kimono. La danzatrice non riesce a cambiare figura per il peso del pettine sul capo. Una danzatrice adulta non dovrebbe avere questo tipo di difficoltà quindi si può pensare che il *tanka* descriva una bambina aspirante *maiko* mentre apprende i movimenti di una danza. Ai tempi di Akiko questo tirocinio poteva inziare già a nove anni. Nel primo dopoguerra, la legge sulla tutela dei minori (*jidō fukushi hō*) proibì che i bambini fossero avviati così presto a questa professione.

N. 315. Il *tanka* mette in scena i ricordi di una *maiko* che da bambina, quando fu iniziata all'arte, ammirava l'eleganza degli

abiti e non immaginava quanto sarebbe stata dura la sua professione.

N.316. Una *maiko*, come tutte le notti, va a esibirsi compiendo sempre lo stesso tragitto. Il canto dei pivieri e la brezza fredda del fiume sono uno scenario talmente abituale che, di riflesso, la fanciulla cammina al ritmo del tamburo della sua esibizione.

N. 318. Il *tanka* descrive la scena di una danzatrice in posa per il ritratto che un giovane pittore sta eseguendo su un drappo di seta, quando comincia improvvisa la pioggia serale.

Haru omoi (pensieri di primavera)

N. 322. Potrebbe esserci qualche riferimento alla nota opera di Botticelli. Stando alla lettura che Yosano Tekkan riporta in *Tekkan uta banashi*, la fanciulla assetata d'amore è una dea dell'amore, nuda, simile a certa iconografia della mitologia greca, che è attratta dal profumo dei colori a tempera, rapresentazione metonimica non solo dell'amante, ma dell'amore (Yosano Hiroshi, *Shinpa waka taiyō* in Itsumi, 2002, p. 165). Questa lettura era coerente con il discorso estetico che Tekkan si proponeva di portare avanti insieme agli artisti dello *Hakubakai*, che percepiva il nudo come massima espressione estetica. I motivi del mito e della nudità, articolati attraverso la rappresentazione antropomorfizzata del divino, sono un aspetto importante dello stile di Akiko in *Midaregami*. Che questa tematica si combini poi con la ricezione dell'arte pittorica occidentale è testimoniato sia dalla veste grafica di *Midaregami* e della rivista *Myojō*, sia da alcuni riferimenti espliciti a Tiziano, famoso anche per i suoi ritratti di Venere, nel *tanka* 212 e in altri *tanka* che glorificano la nudità femminile (per fare solo alcuni esempi, i n. 26, 40, 68, 77, 273, 321).

N. 323. Non è chiaro cosa intendano i versi con «alla fine» , ma la chiusura del *tanka* allude a un'esistenza dedicata alla poesia, che per Akiko implica l'amore e l'arte. La poesia è rappresentata come l'epitaffio su una croce, unica cosa che rimarrà. Qui si è immaginato che *tomo* (amico, amica), a cui sono diretti i versi, sia l'amica Yamakawa Tomiko come nel *tanka* 292.

N. 329. Questo *tanka* apparve per la prima volta nel numero di maggio 1901 della rivista *Myōjō*. Nel novembre dell'anno precedente Tekkan aveva pubblicato nella rivista *Kansai Bungaku* i seguenti versi: «ebbro come sei di sakè non raffreddarti, mi disse coprendomi con la sua veste: quanto era bella! »(*saka suginu kaze hiku na tote wa ga kakeshi haori no shita no hito utsukushiki*). È evidente che il *tanka* di Akiko dialoga con quello di Tekkan, ma ne ribalta la prospettiva e lo integra con il cromatismo proprio della sua poetica. In *Midaregami* il colore coniato dalla poetessa, *enjimurasaki,* è quello della passione incontrollabile e dà il titolo al capitolo iniziale della raccolta.

N. 330. Il velo di seta che copre il volto (*katsugi*) è parte del vestiario delle dame di corte a partire dal periodo Heian. Il *tanka* pare ambientato in quest'epoca: la dama, ancora troppo giovane e poco abituata all'uso del velo, preferisce attenersi all'etichetta di non incontrare apertamente un uomo, mettendo un paravento tra i due. Le convenzioni sociali, infatti, non consentivano che il viso di una donna fosse esposto pubblicamente allo sguardo maschile. Relazioni al di fuori della sfera familiare erano illecite e avvenivano di notte o di nascosto. Questo divieto, del resto, fa da sfondo a un *topos* ricorrente nelle avventure amorose narrate nella letteratura di questo periodo, il *kaimami* (scrutare attraverso il recinto), in cui l'uomo spia una o più donne attraverso uno spiraglio. In opere come il *Genji monogatari* il *kaimami* è anche un espediente narrativo su cui convergono desiderio e piacere visivo.

N. 333. Il *tanka* allude a un componimento di Yosano tekkan, pubblicato nel numero di settembre 1900 del *Myōjō*, intitolato *Akiko no moto e* (per Akiko): «il rossetto di Kyoto non ti si addice. Ho reciso con i denti il mio mignolo, usa dunque questo sangue» (*Kyō no beni wa kimi ni fusawazu waga kamishi koyubi no chi o ba iza kuchi ni seyo*). Il *tanka* di Akiko fu pubblicato nel numero di dicembre 1900 della stessa rivista. Akiko rende ancora più esplicito il motivo del componimento di Tekkan, declinandolo nei termini di una passione insaziabile.

N. 337. *Nuba no ki* (o *numa no ki*) è la gaggia arborea, chiamata in Europa anche albero della seta per le rosee e profumate infiorescenze dei suoi germogli. Akiko parafrasa così il componimento:«chi sarà mai? Chissà quanto deve essere bella quella donna che lascia pendere sensualmente un lembo del suo abito azzurro dall'amaca tesa sugli alberi di seta» (A.YOSANO, *Uta no tsukuriyō*, in Itsumi, 2002, p. 32).

N.338. Il candore allude alla purezza, così come nella raccolta il rosso carminio e il viola sono i colori dell'amore e della passione. Il tema dell'incontro romantico tra fanciulla e viaggiatore è declinato malinconicamente nei *tanka* 84, 85, 145, 147, 235. Questo *tanka* sembra rivolto alle fanciulle che resteranno incantate dal forestiero, mettendole in guardia dai tormenti di un amore fugace.

N. 339. Secondo l'interpretazione di Satake e Itsumi, il *tanka* conterrebbe una traslazione di senso: l'usignolo che non riesce a spiccare il volo rappresenta i turbamenti e le aspettative della giovane età, mentre *sada sugishi* andrebbe inteso come donna attempata, metafora di un sistema che maltratta le giovani generazioni inente a vivere liberamente le loro passioni.

Il termine *sada sugishi*, che caratterizza la matura età della donna, compare anche nel *Makura no soshi,* nel *dan* 87, in cui è usato per descrivere un'attempata e acida dama di corte. Tuttavia, va segnalato che la locuzione, composta dai termini *sata* 沙汰 (atto, condotta) e *sugishi* 過ぎし (trascorso, ecceduto), oltre al significato del trascorrere eccessivo del tempo (da cui la non più giovane età), ha anche il significato di eccedere. Si potrebbe pertanto supporre un'ulteriore traslazione di senso diretta verso Tekkan, collocando il *tanka* tra quelli critici nei suoi confronti, come il n.38.

N. 343. Un *tanka* insolito, se confrontato con quelli in cui la poetessa assume un tono sfida verso istituzioni come la religione e la morale. Un dato utile per la lettura di questi versi può essere il fatto che nel Jikōji, tempio in cui prestava servizio il padre dell'amica Kusunoki Masue, il padiglione della campana ha proprio ventisette gradini (Shinma, 1955). Forse il *tanka* è un ricordo di quegli anni, oppure un'idea goliardica (non è dato ai visitatori

di un tempio di suonare la campana se non in particolari ricorrenze) che usa come ambientazione un tempio che ben conosceva.

N. 345. Anche se letteralmente *itsutsu no ototo* si potrebbe tradurre come fratellino di cinque anni, nel numero di ottobre del 1900 della rivista *Myōjō* è presente un commento di Tekkan a questo *tanka*, in cui spiega che i versi descrivono una fanciulla sui vent'anni a cui un quindicenne, forse innamorato, dedica la melodia del suo flauto. Non è molto bravo, ma alla ragazza non dispiace ascoltarlo.

N. 347. Satake e Itsumi associano questi versi a Kusunoki Masue (vedi *tanka* n. 231). L'amica è ritratta come una giovane monaca che inizia la vita di clausura senza aver mai conosciuto l'amore. La valenza simbolica delle bianche campanule, associata a un destino arido di felicità, è spiegata nel *tanka* n. 397.

N. 348. Il fiume Ishizu scorre da Sakai, città natale di Akiko, alla baia di Ōsaka. Tekkan, a sua volta, fu adottato dall'età di undici anni da un suo zio, prete buddhista in servizio presso un tempio vicino a Sakai. Entrambi, seppur in tempi diversi, avevano vissuto vicino al fiume Ishizu.

N. 350. È cronologicamente il primo dei *tanka* inclusi nella raccolta. Il motivo dello *hinamatsuri* e dei fiori di pesco è presente anche nel *tanka* n. 109.

N. 353. Questo *tanka* fu pubblicato nel numero di marzo 1901 della rivista *Myōjō*. Nello stesso mese era stato pubblicato un libretto intitolato *Tekkan, specchio del demone del mondo letterario* (*Bundan shōmakyō*) che diffamava Yosano Tekkan. I nomi degli autori erano completamente inventati ed è opinione generale che l'invettiva provenisse da ambienti letterari rivali al *Myōjō*. Nessuna delle accuse poteva essere provata e quindi non vi furono conseguenze penali per Tekkan, ma l'episodio rese evidente anche a Akiko quanto egli fosse attaccabile sia per le sue complesse vicende sentimentali sia per la sua condotta non proprio limpida in diverse circostanze. In quel periodo, infatti, era ancora formalmente sposato con Hayashi Takino e, poco prima di andare a convivere con Akiko, aveva ottenuto dei soldi dal suocero per finanziare parzialmente le pubblicazioni del *Myōjō.*

Inoltre, era stato accusato e poi assolto d'aver preso parte all'assassinio della regina coreana Myeongseong nel 1895, periodo in cui Tekkan si trovava in Corea. L'atto di succhiare le dita nel verso finale del *tanka* non è semplicemente erotico e può esser considerato anche come un'atto materno per lenire le ferite dell'uomo.

N. 354. Il tema di questo *tanka* è lo stesso del n. 327.

N. 356. Il tema che ispira questo *tanka* è lo stesso del n.37.

N. 357. Un inno alla libertà e all'autodeterminazione, tra i *tanka* più rappresentativi dello spirito poetico di *Midaregami*. La bellezza, la gioventù (primavera), il sangue (la vita), la passione (le fiamme) sono celebrate senza inibizioni in versi unici nel panorama letterario e culturale dell'epoca, tanto più se si pensa che erano versi di una donna. L'immagine delle ali e del fuoco si trovano anche nel *tanka* n.50. La chiusura di questi versi, però, si presta a due letture differenti: dichiarazione di libertà o biasimo per l'incapacità di sentirsi felice. L'inizio di una nuova vita a Tokyo con Tekkan non è del tutto spensierato. Oltre alla rottura dei rapporti con la sua famiglia, la poetessa deve sperimentare le ristrettezze economiche e la condanna morale proveniente non solo dalla sua famiglia, ma anche dal mondo letterario. La loro relazione fu infatti malvista anche nel gruppo *Shinshisha*, perché dannosa per la reputazione di Tekkan e del movimento che rappresentava. In effetti, neanche un anno dopo circolò il libretto *Bundan shoma kagami* (ritratto di un demone del mondo letterario), un elenco di invettive contro Tekkan di autore anonimo, che non trascurò la sua convivenza «immorale» con Akiko.

N. 361. *Kechigan* è il giorno della cerimonia conclusiva di un voto o di un ciclo di preghiere alle divinità. La pioggia improvvisa appare come un segno che Buddha ha accolto la sua richiesta. Un tema simile è evocato nel *tanka* n. 52.

N. 363. Una fanciulla segretamente innamorata di un novizio incaricato di suonare la campana serale, si reca al tempio per vederlo. Ma, con sua grande delusione, allo svanire della nebbia anche la figura del giovane è scomparsa.

N. 365. L'arcobaleno è in tutto *Midaregami* uno dei simboli dell'amore. Il demone, nella fraseologia della raccolta, rappresenta le convenzioni morali, il sistema patriarcale (si vedano i *tanka* n.191, 208, 209). Akiko incita i giovani a perseguire con maggiore coraggio le proprie passioni, a costo di lottare contro il sistema familiare tradizionale.

N. 367. L'innamoramento è come uno stato d'ebbrezza indotto dal sakè.

N. 368. I canti di Davide del vecchio testamento rapprentano l'ideale ascetico, la bellezza dei fiori il godimento dei piaceri terreni. Non è chiaro quanto fosse profonda la conoscenza di Akiko del vecchio testamento, anche se l'immaginario cristiano è presente in diverse poesie di *Midaregami* e nei *tanka* 215 e 216, alla bibbia è attribuita la stessa natura coercitiva della dottrina buddhista.

N. 369. L'immagine dello steccato di rose selvatiche è presente anche nel *tanka* 172. La prospettiva questa volta è quella della rivale in amore che passa davanti la casa. Allusione alla moglie di Tekkan, Hayashi Takino.

N. 374. Il fiume celeste (*ama no kawa*) è la Via lattea, teatro della leggenda del Tanabata.

N. 382. Il *biwa* (琵琶) è un liuto a cinque corde che ha origine dal liuto cinese *pípa*. Lo strumento, attestato già in epoca Heian, ebbe notevole popolarità dal XIII secolo, quando i *biwa hōshi* (琵琶法師), monaci laici itineranti, divulgarono con i loro canti i racconti epici della guerra tra Taira e Minamoto riuniti poi nei principali *gunki monogatari*, come lo *Heike monogatari* (1371 ca).

Secondo Shinma Shin'ichi il *tanka* è ispirato allo *haiku* di Yosa Buson «la primavera volge al termine, il peso su un cuore che imbraccia il liuto» (*yuku haru ya/omotaki biwa no/daki gokoro*) (Shinma, 1955, p. 80). La profonda tristezza di un suonatore o una suonatrice di liuto è un elemento comune al componimento di Akiko e la frase *biwa daku* suggerisce un collegamento tra i due componimenti. In *Midaregami*, il termine *mayu* (*sopracciglia*) compare anche nei *tanka* n.10 (*mayuge kahosoki*), n.110 (*usu mayuzumi*), n.121(*hisomeshi mayu*), n.277 (*mayu yawaki*),

n. 319 (*mayu yo yatsureshi*). In tutti i casi le sopracciglia connotano il personaggio, da quelle esili di una giovane donna a quelle stanche di un corteggiatore rifiutato. Solo in questo *tanka* c'è una relazione tra sopracciglia tristi e l'età non più giovane di chi suona il liuto. L'allusione all'età, implicita nello *haiku* di Buson con l'immagine della primavera che volge al termine, suggerisce anche un collegamento con un episodio del capitolo *Momiji no ga* (la festa delle foglie rosse) nel *Genji monogatari.* La dama Gen no naishi no suke, donna sui cinquantasette o cinquattotto anni, particolarmente brava nell'arte del liuto, invita Genji nella sua camera, che accetta per non apparire sgarbato. La dama finisce per essere messa in ridicolo a causa di uno scherzo architettato da To no chūjo che, fingendo di essere un amante geloso, sguaina la spada contro Genji. I due, neanche ventenni, sono divertiti dalla dama cinquantenne che li supplica di non battersi per lei.

N. 384. Nella retorica di *Midaregami* espressioni come *hoshi no ima* (n.1), *hoshi no ko* (n.190) e *hoshi no yo* rimandano a un ideale trascendentale di purezza, contrapposto alla dimensione immanente di *gekai no hito* (gente del mondo sottostante), *hito no yo* (il mondo dei comuni mortali), *tumi no ko* (figlia del peccato). In questo *tanka*, il candore siderale della veste di seta si tinge dei colori dell'amore terreno. Si tratta probabilmente di un'allusione alla sua storia d'amore con Tekkan. A tal proposito, Satake cita una lettera del 30 settembre 1900 di Akiko a Kōno Tetsunan, in cui la poetessa sostiene di esser voler ormai vivere come figlia del peccato, attribuendo a Tetsunan la responsabilità di averle presentato Yosano Tekkan (Satake, 1957, p. 372).

N. 385. A partire dalla terza ristampa di *Midaregami* il carattere 斧 (*ono*, accetta) sarà corretto in 鑿 (*nomi*, cesello). Secondo la lettura proposta da Satake (Satake*,* 1957, p. 373) e Itsumi Kumi (Itsumi, 1978, p. 281) il profumo di cesello indicherebbe la fama dell'artista, il volto scolpito del Buddha la vera bellezza dell'arte.

N. 386. Il riferimento è alla raccolta poetica *Mugenkyū* (無弦弓 arco senza corda) di Kawai Suimei, pubblicata nel gennaio 1901. Il *tanka* allude alla mancanza di passione nei versi di Suimei.

Tuttavia, nonostante questa recensione non positiva, va ricordato che i rapporti tra Akiko e Suimei furono sempre ottimi e che la poesia romantica di Suimei ha esercitato un'influenza rilevante sul lessico poetico di Akiko proprio nel periodo in cui matura lo stile di *Midaregami*. Inoltre, Suimei introdusse Akiko nei circoli letterari di Sakai e Osaka, incoraggiando le sue prime pubblicazioni nella rivista *Yoshiashigusa.*

N. 387. Il componimento riprende un tema convenzionale del *waka* classico attraverso l'immagine delle oche selvatiche che in autunno migrano verso Sud, associate a un amore lontano. Satake segnala che il carattere *minami* (南, Sud) è incluso anche nel nome di Kōno Tetsunan (河野鉄南), ipotizzando che i versi siano dedicati alla presunta prima infatuazione di Akiko per il monaco poeta (Satake, 1957, p. 276). Itsumi Kumi (Itsumi, 1978, p. 282) sottolinea anche la corrispondenza tra il carattere 雁 (*kari*, oca selvatica) e il nome di Taku Gangetsu (宅雁月), amico del fratello minore di Akiko e poeta di Sakai con cui condivise gli esordi letterari nel gruppo *Kansai seinenbungakukai*. In tal caso, il *tanka* rievocherebbe nostalgicamente persone a cui Akiko era particolarmente legata, senza implicare necessariamente la passione per un amore lontano.

N. 388. *Shion* (紫苑) è il nome giapponese dell'*aster tataricus*, fiore della famiglia dei settembrini diffuso in Asia orientale.

N. 389. Un possibile scenario è quello di una donna che, turbata nell'animo, cammina inconsapevolmente fino alla riva di un fiume. Il placido fluire dell'acqua dona la calma ai suoi pensieri.

N. 390. Il *tanka* fu pubblicato sul numero di maggio 1901 della rivista *Myōjō*. Il tono sarcastico è rivolto agli autori del libretto *Bundan shōmakyo*, pieno di accuse infamanti contro Yosano Tekkan. La colomba innocente è, ovviamente, Tekkan. Da notare che questo è l'unico *tanka* di *Midaregami* in cui il termine *tsumi* (peccato) non allude all'amore terreno.

N. 391. Come il *tanka* precedente, anche questo apparve nel numero di maggio 1901 del testo apparve nel numero di maggio 1901 del *Myōjō*. Akiko esprime la sua vicinanza a Tekkan. Nei due *tanka* Akiko prende in prestito dall'immaginario cristiano la

colomba e l’agnello, creature indifese e pacifiche, per rappresentare Tekkan come vittima innocente delle calunnie, immaginate come colpi di un’elegante frusta.

N. 392. La fraseologia e il tono passionale rimandano al *tanka* n.26, ma qui il desiderio d’amore, anziché rivelato con tono di sfida, rimane inconfessabile.

N. 393. *Kuri* (庫裏) indica l’alloggio del bonzo che cura il tempio, ma presso la scuola Jōdo shinshū indica anche la moglie del bonzo. *Okashiki* qui va inteso nel senso di ‘singolare’, ‘strano’ e non ‘buffo’.

L’interpretazione di Satake suggerisce che la donna sia impazzita d’amore, ma è ancora in grado di recitare alla perfezione i *sutra* appresi quando era savia (Satake, 1957, p. 381). Questa interpetazione è ripresa nelle traduzioni di Sanford Goldstein e Seishi Shinoda (1987, p. 165), mentre nell’antologia di poesie giapponesi *Il muschio e la rugiada* si propone: «i *sutra* cantati dalla pazzerella»(Riccò; Lagazzi, 1996, p. 167), con un vezzeggiativo che rischia di ridimensionare in modo caricaturale la follìa della donna. Al contrario, nel repertorio del teatro *Nō*, per esempio, il motivo del *monogurui* è lo stato di alterazione psichica causato da un evento traumatico come la separazione da un figlio (i drammi *Hyakuman* o *Sakuragawa*) o da un amante (i drammi *Hanjo* e *Hanagatami*). Nel motivo del *monogurui* è implicito un sovvertimento da parte dello *shite* delle convenzioni sociali, la follìa diventa uno strumento per affermare le ingiustizie subite o le istanze individuali, come nel caso di *Hanagatami* in cui la donna cerca e ritrova il principe che l’aveva abbandonata per diventare poi sua consorte. Il *monogurui* del teatro *Nō* contiene alcuni punti comuni alla rappresentazione dell’innamoramento come stato di alterazione fisica e mentale ricorrente in *Midaregami*. Secondo chi scrive, è proprio questo aspetto della follìa per amore che va messo in relazione con la pienezza di vita dei *sutra* che recita la donna.

N. 394. La dea non desidera mostrare il suo aspetto all’ipotetico amante e all’alba si eclissa. L’arcobaleno nell’immaginazione di Akiko è il cordoncino che lega la veste ai fianchi della

divinità. Anche in questo *tanka* è possibile individuare un collegamento con il teatro Nō. Nel dramma *Katsuraki* la dea *Hitogotonushi* (per la prima volta femminizzata) ospita nel suo rifugio una compagnia di *yamabushi* e chiede loro di pregare per rimuovere le sue sofferenze. All'alba, non volendo mostrare il suo aspetto si nasconde in una camera serrata con un macigno. Il motivo della divinità che all'alba si congeda dall'amante ricorre anche in alcuni miti del *Kojiki* (l'ingravidamento di Ikutama) e del *Nihonshoki* (il mito del tumulo di Hashihaka) incentrati sulla divinità maschile del monte Miwa Ōmononushi.

N. 395. Scenario speculare al *tanka* n.322 in cui la donna è una dea notturna dell'amore.

N. 399. Le 13 corde sono quelle del koto. La donna desiderava accompagnare con il suono del koto le sue fantasie primaverili d'amore, ma, assorta nella musica dello strumento, finisce per dimenticarsene.

Bibliografia

Baba, Akiko (1981). *Yosano Akiko no shūka.* Tokyo: Tanka Shinbunsha.

Beichman, Janine (2002). *Embracing the Firebird*: *Yosano Akiko and the Birth of Female Voice in Modern Japanese Poetry*. Honolulu: University of Hawaii Press.

Bienati, Luisa (2015a) (a cura di). Tayama Katai, *Il Futon* (traduzione di Ilaria Ingegneri). Venezia: Marsilio Editori.

Bienati, Luisa (2015b). *Rokotsunaru Byōsha di Tayama Katai: La «descrizione cruda» nella narrativa moderna*. In Borriello, Giovanni (a cura di). *Spigolature Orientali. Scritti in onore di Adolfo Tamburello per l'ottantesimo compleanno*. Napoli: Orientalia Parthenopea Edizione.

Boscaro, Adriana; Kato, Shūichi (2000) (a cura di). *Letteratura giapponese. Disegno storico*. Venezia: Marsilio Editori (4° ed.).

Dodane, Claire (2000). *Yosano Akiko. Poète de la passion et figure de proue du féminisme japonais*. Paris: Publication Orientalistes de France.

Goldstein, Sanford; Shinoda, Seishi (1987). *Tangled Hair. Selected Tanka from Midaregami*. Rutland (Vermont) – Tokyo: Charles E. Tuttle Company.

Haga, Tooru (1988). *Midaregami no keifu*. Tokyo: Kodansha Gakujutsu Bunko.

Hiraide, Shū (1981). *Kimenroku.* In *Hiraide Shū shū*, 3, Tokyo: Shūheisha.

Hutchinson, Rachael (2013) (a cura di). *Negotiating Censorship in Modern Japan*. London – New York: Routledge.

Ibaragi Noriko (2007). *Kimi shinitamō koto nakare. Yosano Akiko no shinjitsu no bosei*. Tokyo: Dōwaya.

Ichikawa, Chihiro (1998). *Yosano Akiko to Genji monogatari.*

Tokyo:Kokken shuppan.
Irie, Haruyuki (2003). *Yosano Akiko to sono jidai*. Tokyo: Shin Nihon Shuppansha.
Itō, Sei (1981). *Kindai nihonjin no hassō no shokeishiki*. Tokyo: Iwanami Bunko.
Itō, Sei (1998). *Nihon bundan shi. Meiji shichō tenkanki*, 6. Tokyo: Kodansha bungei bunko.
Itsumi, Kumi (2002) (a cura di). *Tekkan Akiko zenshū*, 2. Tokyo: Bensei shuppan.
Itsumi, Kumi (2004) (a cura di). *Tekkan Akiko zenshū*, 15. Tokyo: Bensei Shuppan.
Itsumi, Kumi (1999), "Hyōshakujō no mondai kara. Nankai uta nado*", Kokubungaku* (44), 4, pp.49-56.
Itsumi, Kumi (1978). *Midaregami zenshaku*. Tokyo: Ofusha.
Itsumi, Kumi (1996). *Shin Midaregami zenshaku.*Tokyo: Yagi Shoten.
Itsumi, Kumi (2007). *Shinpan hyōden Yosano Hiroshi Akiko. Meiji hen.*Tokyo: Yagi Shoten.
Itsumi, Kumi; Kimata, Osamu *et alii* (1980a) (a cura di). *Teihon Yosano Akiko zenshū*, 14. Tokyo: Kōdansha.
Itsumi, Kumi ; Kimata, Osamu *et alii* (1980b) (a cura di). *Teihon Yosano Akiko zenshū*, 15. Tokyo: Kōdansha.
Itsumi, Kumi; Kimata, Osamu *et alii* (1980c) (a cura di). *Teihon Yosano Akiko zenshū,* 18. Tokyo: Kōdansha.
Kamo no Mabuchi (1932). *Niimanabi*. In Sasaki, Nobutsuna (a cura di). *Kamo no Mabuchi zenshū*, 10. Tokyo: Yoshikawa Kōbunkan.
Karlin, Jason G. (2002). "The Gender of Nationalism: Competing Masculinities in Meiji Japan", *Journal of Japanese Studies* 28 (1), pp. 41-77.
Kawano, Yūko (1999). "Midaregami no yominikusa", *Kokubungaku* (44), 4, pp. 9-15.
Ki no Tsurayuki. *Tosa Nikki*. In Matsumura, Seiichi *et alii* (1973) (a cura di). *Nihon kotenbungaku zenshū*, 9. Tokyo:Shogakukan.

Kitamura, Tōkoku (1970). *Ensei shika to josei*. In *Gendai nihon bungaku taikei. Kitamura Tōkoku shū*, 6. Tokyo: Chikuma shobō.

Koyama, Shizuko, (2012). *Ryōsai kenbo: The Educational Ideal of Good -Wife, Wise Mother in Modern Japan.*, Leiden – Boston: Brill.

Kubota, Utsubo (1908). *Shinpa tanka hyōshaku*. Tokyo: Genkōsha.

Mackie, Vera (2003). *Feminism in Modern Japan: Citizenship, Embodiment and Sexuality.* New York – Cambridge: Cambridge University Press.

Matsudaira, Meiko (2004) (a cura di). *Midaregami*, Tokyo: Shinchōsha.

Miyake, Lynne.K (1996). *The Tosa Diary: interstices of Gender and Criticism*. In . Schalow, Paul G; Walker, Janet A. (a cura di). *The Woman's Hand: Gender and Theory in Japanese Women's Writing,* Stanford (CA): Stanford University Press.

Morton, Leith (2009). *The Alien Within: Representations of the Exotic in Twentieth-Century Japanese Literature*. Honolulu: University of Hawaii Press.

Motoori, Norinaga (1968). *Isonokami Sasamegoto*. In Ōno, Susumu (a cura di). *Motoori Norinaga zenshū* 2. Tokyo: Chikuma Shobō.

Nakanishi, Susumu (2011). *Nihonjin no inorigokoro no fūkei*. Tokyo:Tomiyamabō International.

Nakano, Yuko (1998). *Blood Impurity and Motherhood*. In Okuda, Akiko; Okano, Haruko (a cura di). *Women and Religion in Japan.* Wiesbaden: Harrassowitz.

Nishimura, Shigeki (1976). *Aru mon jūgojō sono roku. Ogura hyakunin isshū no koto o ronzu*. In *Nishimura Shigeki zenshū*,1, Tokyo: Shubunkaku.

Ōbayashi, Taryō (1975), *Nihonshinwa no kōzō*, Tokyo: Kōbundō.

Orsi Maria Teresa (2012) (a cura di). *Murasaki Shikibu. La storia*

di Genji, Torino: Einaudi Editore.

Pflugfelder, Gregory M.(1999). *Cartographies of Desire. Male-Male sexuality in Japanese Discourse 1600-1950*. Berkeley, Los Angeles- London: University of California Press.

Philomène, Marie (1983) (a cura di). *The New Year's Poetry Party at the Imperial Court.Two Decades in Postwar, Years:1960-1979*. Tokyo: The Hokuseido Press.

Rabson, Steve (1998). *Righteous Cause or Tragic Folly. Changing Views of War in Modern Japanese Poetry*. Ann Arbor (MI): Center for Japanese Studies, The University of Michigan.

Reichold, Jane; Kobayashi, Machiko (2014). *A Girl with Tangled Hair*. Gualala (CA): AHA Books.

Riccò, Mario; Lagazzi, Paolo (1996). *Il muschio e la rugiada. Antologia di poesia giapponese*, Milano: RCS libri.

Rowley, Gillian Gaye (2000). *Yosano Akiko and the Tale of Genji*. Ann Arbor (MI): Center of Japanese Studies University of Michigan.

Sagiyama, Ikuko (2000) (a cura di). *Kokin Waka Shū: raccolta di poesie giapponesi antiche e moderne*. Milano: Ariele.

Saitō, Mokichi (1973). *Meiji Taishō tanka shi gaikan*. In *Saitō Mokichi zenshū*, 21. Tokyo: Iwanami Shoten.

Sasaki, Nobutsuna (1901), "Midaregami hyō", *Kokoro no hana*, 9, pp. 76-77.

Satake, Kazuhiko (1957), *Zenshaku Midaregami kenkyū*. Tokyo: Yūhōdō.

Scalise, Mario (1966). "Tosa Nikki (Diario di Tosa)". *Il Giappone* 6, pp. 119-175.

Shigematsu, Nobuhiro (1968). "Genji monogatari no rinri shisō II. Tsumi no ishiki o chūshin to shite". *Kokubungaku kenkyū* (4), pp. 11-20.

Shimazaki Tōson (1966). *Tōson zenshū*, Vol. I, Tokyo: Chikuma shobō.

Shimazu, Tadao (2003-2013), *Shimazu Tadao chosaku shū*, Tokyo: Izumi Shoin.

Shinma, Shin'ichi (1955). "*Midaregami o keisei shita mono"*, *Bungaku* 23(9).

Sōgō, Masaaki; Hida Yoshibumi (1986) (a cura di), *Meiji no kotoba jiten.* Tokyo: Tokyodō Shuppan.

Suzuki, Tomi (1997). *Narrating the Self: Fictions of Japanese Modernity*. Stanford (CA): Stanford University Press.

Takayama, Chogyū (1901), "Midaregami ni tsuite", *Taiyō.*

Ueno, Chizuko (2005). *In the Femine Guise: a Trap of Reverse Orientalism*, in Richard F. Calichman (a cura di), *Contemporary Japanese Thought*. New York: Columbia University Press.

Villani, Paolo (2006) (a cura di), *Kojiki. Un racconto di antichi Eventi*. Venezia: Marsilio.

Williams, Yoko (2003). *Tusmi. Offence and Retribution in Early Japan*. London-NewYork: Routledge Curzon.

Yamagishi Tokuei *et alii* (1963) (a cura di). *Nihon kotenbungaku taikei. Genji monogatari*, 18. Tokyo: Iwanami Shoten.

Yamaji, Aizan (1890). "*Ren'ai no tetsugaku"*. *Jogaku zasshi* (240) 1.

Yoda, Tomiko (2004). *Gender and National Literature: Heian texts in the Constructions of Japanese Modernity*. Durham-London: Duke University Press.

Yoneda, Toshiaki (1981), "Akiko: Kotoba ga jōkyō o kaeru", *Nihonbungaku* 30 (1), pp. 44-57.

Yosano, Akiko (1901). *Midaregami*. Tokyo: Shinshisha.

Yosano, Tekkan (1894), *Bōkoku no ne*. In Noda, Utarō (1968) (a cura di). *Meiji bungaku zenshū*, 51. Tokyo: Chikuma Shobō.

Yosano, Tekkan (1900), "Myōjō", *Myōjō* (1), p. 1.

COLLANA DI STUDI GIAPPONESI

IL CANTO

1. Sugawara no Michizane
   Poesie scelte
   A cura di Edoardo Gerlini
   ISBN 978-88-548-9176-0, formato 14 × 21 cm, 164 pagine, 15 euro

2. Yosano Akiko
   Midaregami
   A cura di Luca Capponcelli
   ISBN 978-88-255-0763-8, formato 14 × 21 cm, 228 pagine, xx euro